

مكتبة المتاحف
مكتبة المتاحف
مكتبة المتاحف

موسيقا الشعب العربي

محمد فاضل

مديرية الكتب والطبعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

موسيقا الشعب العربي

جامعة القاهرة
كلية الآداب



موسيقا الشعرا العربي

محمود فاخوري

مديرية الكتب والطبعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

السنة الأولى

قسم اللغة العربية

تقديم وتعريف

الشعر - كما قالوا - ديوان العرب ، وسجل حياتهم ، وهو مظهر عبقريتهم ومنتهى حكمتهم ، بل هو - كما قال ابن رَشِيْق - « فخرهم العظيم ، وقسطاسهم المستقيم » . به يأخذون ، وإليه يصيرون . ولم يكن لهم عالم أصبح منه . فلا غرورَ أن يكون له قيمة عظيمة في أيامهم الحافلة ، وأسواقهم الأدبية . وان يكون دعامة السامر عندهم ، ومدار حلقات القوم لديهم . يحفظونه تارة ، ويروونه تارات : ويتدارسونه في المواسم يوم كانت تضرب للنايعة قبّة الأدم في عكاظ . فيحكم بين الشعراء والشواعر من أمثال : حسان بن ثابت . والأعشى ، والخنساء ...

وما زال هذا دأبهم وهججبراهم في الإسلام بعد الجاهلية أيضاً ، إذ أصبح الشعر جوهر ميادين السياسة والأدب ، وأسس « مناهج » التربية والتعليم . وصاحب التماسح المعلن في التهذيب والتثقيف . وقد جاء في مأثور الحديث : « لا تدعُ العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنين » . وأوصى الفاروق أحد أبنائه بقوله : « احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك » . كما كتب هذا الخليفة الراشد إلى أبي موسى الأشعري قائلاً : « مرّ من قبلك بتعلم الشعر ، فإنه يدلّ على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب » .

وقال أول خليفة أموي : « يجب على الرجل تأديب ولده ، والشعرُ أعلى مراتب الأدب » .

ومنذ بدأ لواء الحضارة العربية يرفرف خفياً ، أصبح الشعر العربي محوراً لكثير من العلوم والثقافات ، فالأديب مثلاً يتذوق ما فيه من مجالي الجمال والفن ، وأساليب البيان ، وكل عالم واجد في هذا الشعر ما يروي غليله وينقع ظمأه . سواء في ذلك النحوي ، والبلاغي ، والغوي ، والمفسر ، والمحدث .. ومن إليهم .

أما العروضي فإنه يرجع إلى الشعرليقيم الجروج، وليصحح ما غم عليه من أمر الأوزان والقوافي والضرورات ... منذ أن استنبط الخليل الفراهيدي قواعد هذا الفن . وضبط متايسه وأوزانه ، وما توالى بعاهه من كتب العروض قديمةً وعجاةً . حتى أصبح لهم في ذلك كتب مشهورة ، وتواليف مفردة . وحفلت المكتبة العربية - إلى يومنا هذا - بذخائر من الآثار والأعدال . مطبوعةً ومخطوطة .

هذا إلى جانب الدواوين الشعرية وكتب الاختيار ، التي لم ينقطع أتيها المتدقق منذ الفضليات والأدبيات . والحماسات المختلفة .. حتى غنمات البارودي . وما أعقبها من اختياراتٍ متنوعة قام بها المعاصرون ، كل على طريقته .

والسوق الأدبية في أيامنا هذه - على كثرة ما أُلّف ثم نَفِد - تكاد تفتقر إلى كتابٍ في علمي العروض والقوافي ، يبسط مسائلهما بعضاً يجمع بين إيجاز غير مُخِل ، وتطويل غير مُمِل ، ويسير فيهما سير الباحث المستقصي . الذي يُدني من موارد هذين العاملين ما بعد ، ويقرب ما نَدَّ وشرد . ويأسم ما تفرق وتبعثر ، في أملوب حابث مشوق ، وطريقة علمية ميسرة . قائمة على تجربة وخبرة ومعاناة .

كما تكاد تلك السوق تفتقر إلى كتاب يربط بين التنايم والحايث . فيتناول موسيقا الشعر العربي : عناصرها ، ومظاهير التجايد فيها قديماً وحديثاً . إلى أن آل الأمر أخيراً إلى ما يسحى بالشعر الحديث ، أو شعر التفعيلة .

وعلى هدي من ذلك ، كنت أفيد من تدريسي لهذه المادة عادة سنين . ومن الجهود اليااعة التي بذها الباحثون قبلي . ومتهلوا لي سبيل البحث والتنقيب ، واختيار أسهل الأساليب . في التبسط والتنسيق والتوضيح . سعياً وراء الغرض المقصود . من أقرب سبيل .

على أي أحب أن أشير هنا إلى أن جوانب التجديد في الشعر - ولا سيما الجانب الموسيقي - لاتزال في حاجة إلى مزيدٍ من البحث والتحري ، لأن الدراسات في هذا الميدان قليلة . وأرجو أن أكون قاء. وقُتقت في إقامة بعض الصوى والأعلام لتلك الشية الجديدة التي بدأت تحك في بُردة الشعر العربي منذ أواخر العتاء الخامس من هذا القرن العشرين . إذ سلطت الأضواء على القصيدة العربية المعاصرة ، غير التقليدية ، من الوجة العروضية

الصَّرف ، وحاولت أن أعين الدارسين والنقاد والشعراء على تعرّف شيء من المتاييس التي يجري عايتها « الشعر الحديث » الذي انتهى الموزون منه إلى التزام « التفعيلة » ، إن كان هناك مثل تلك المتاييس أو المعابير . لأنني كنت - ولا أزال - أومن بأن هذا الشعر لم يستوي بعد على سوقه ليعجب الزرّاع نباته . فتجارب المجاديين ما تفتأ تبتدأ بنماذج متنوعة لا تضبطها قواعد جامعة . ولا يبرح فرسان الشعر والنبأ ينزاحمون على هذه الحلبة ، ولكلٍ منهم رأي واجتهاد .

والزمن المتأخر أقصر من أن يفسّح للباحث إقامة بناء متكامل محكم . فهذا الخليل نفسه لم يضبط أوزان الشعر ، ولم يستنبط قواعده . وبشيت أركانه . إلا بعد ثلاثة قرون على الأقل . حين نضج ذلك الشعر . وورقي إلى مرتبة الكمال .

ولعلي استطعت . بما أضفته من أمر هذا الشعر العربي الحديث . أن أرصف بضعة لبيّنات متواضعة في توضيح البناء العروضي للقصيد الجديدة الموزونة ، في آخر أشكاليها المستحدثة ، وأن أعود بأجمل ما تتوق إليه نفس القارئ . مجاوأ سائناً . ينير سراجاً ، ويعلي بناءً .

وعلى هذا . جاء الكتاب في ثلاثة أقسام أساسية :

١ - علم العروض ، وما يتصل به من اصطلاحات ، وفق ما جرى عليه جمهور القدماء . وقد جعلت البحور الشعرية هنا زمراً متجانسة . وعنيت بتقصي جوازات الحشو في كل بحر . إذ وجدت معظم كتب العروض تهمل هذا التقصي . كما ذيلت كل بحر بإشارات نافعة توضح استعماله لدى الشعراء . وما يصلح له من المعاني والأغراض والصور . وإن كانت هذه الخطوة لا تزال في حاجة إلى مزيد من التحري والتنقيب والدراسة ... إلا أنها - على كل حال - موضع استئناس واهتداء ، وربما أوصلت المتابعة فيها إلى نتائج مجبّية ، تعطي ثماراً دانية القطوف .

٢ - علم القوافي ، وما ينضوي تحته عادةً من تحابيد للقافية ، وكلام على أحرفها وحركاتها ، وتفصيل في حدودها وأنواعها ، وتوضيح لعيوبها المختلفة ، حتى يكون الشعراء في منجاة من هذه العيوب .

وعلم التوافي أدقّ من علم العروض وألطف . وإن كان منه كالجُزء . لأن الناظر فيه يحتاج إلى مهارةٍ في علم التصريف : والاشتقاق ، واللغة . والإعراب ، وما إلى ذلك .

٣ - موسيقا الشعر العربي . وتحليل عناصرها . وبيان مظاهر التجايب . والتطور فيها على مرّ العصور . أوزاناً وقواري . وحروفاً وألفاظاً وتراكيب . حتى آل الأمر إلى التصيّد الحديثة التي اعتمدت التفعيلة أساساً لبنائها الموسيقي .

وبعد :

فذلك مبلغ الجهد الذي أنفقتة مخلصاً . ليكون الكتاب في الوقت نفسه موافقاً لمنهاج السنة الأولى في كلية الآداب (١) ، وإني لأمل أن يحتمق الغاية المثلّي التي نشأتها منه ، وهو - كما نعلم - كتابٌ سيماه العلم . إلا أنني حاولت أن أجعله مُخصّلاً ببعض النظرات الأدبية هنا وهناك . نديباً بالآراء التنمائية . والأحكام الذوقية التي نثرتها في طياته . ليكون أقرب إلى النضارة والطراءة ، وأدنى إلى الرونق والليان . بما يُبعده عن جفاف العلم ، ويمزجه بحلاوة الأدب .

محمود فاخوري

حلب - ١٠ - ٩ - ١٩٨١

(١) ينهض هذا الكتاب بتسطير من المادة المقررة التي تناظم فيها : « التعبير والبلاغة والعروض » ممأ .

علم العروض

تسمية « العروض »

العروض : كلمة مؤنثة تعني ميزان الشعر . وعلم العروض هو العلم الخاص
بمعرفة أوزان الشعر وما يعترئها من تغييرات . وواضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي
(١٠٠ - ١٧٥) هـ . وقيل : إنما وضعه الخليل وهذبه الجوهري (- ٣٩٣ هـ) .

واختلاف في سبب تسمية هذا العلم بـ « العروض » على ستة أقوال :

- ١ - لأن الشعر يعرض عليه فيظهر المتزن من المنكسر .
 - ٢ - أو لأنه مستعار من العروض بمعنى الناحية ، وذلك لأن الشعر ناحية من نواحي
العلوم والأدب .
 - ٣ - أو لأن الخليل ألهم هذا العلم واكتشفه بمكة التي من أسمائها (العروض)
فدماه الخليل بها .
 - ٤ - أو توسعاً وطلباً للخفة ، وذلك من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمى
عروضاً .
 - ٥ - ومن قائل إن المراد بالعروض الناقاة الصعبة ، فيسمى هذا العلم باسمها
لصعوبته .
 - ٦ - وذهب بعضهم إلى أن من معاني العروض الطريق في الجبل ، والبحور
طرق إلى النظم .
- وأقرب هذه الآراء إلى الصواب الأول ، فيكون مشتقاً من العرض ، لأن الشعر
يعرض ويتأس على ميزانه .

أهمية العروض وضرورته

ليست الغاية من تعلم العروض إعداد المتعلم ليكون شاعراً فحسب ، فالشعر موهبة
قبل كل شيء . وإنما المهم أن ملرس اللغة العربية أو الكاتب فيها معرض لأن يمرّ بكثير
من مصطلحات هذا العلم فلا يحسن به جهلها إذا سئل عنها أو نوقش فيها .

ثم إنها تساعده على إقامة الأوزان المختلطة والانتباه إلى الأبيات التي لا يكون وزنها مستقيماً .

ولا يكفي أن يكون الانسان مطبوعاً على قول الشعر موزوناً ، فيكون ذلك داعيةً إلى الاستغناء عن تعلم العروض . فهؤلاء قاة في تاريخنا الأدبي .

مصطلحات عروضية

قبل أن نخوض في تفصيلات الأوزان الشعرية وما يتصل بها : لا بد من الإشارة إلى بعض المصطلحات العروضية ليكون ذلك بمنزلة التمهيد إلى ما نحن فيه :

١ - أطلق الخليل على كل وزن اسم (بحر) لأنه يوزن به مالا يتناهي من الشعر ، فأشبه البحر الذي لا يتناهي بما يغيرف منه ، كما أنه أطلق على كل بحر اسماً خاصاً ، واختلف الناس في تعليل ذلك ، والحقيقة أنها مجرد اصطلاحات لا تخرج عن اصطلاحات العلوم الأخرى .

٢ - إذا كان الشعر بيتاً واحداً سمي (بيتياً) وإن كان بيتين أو ثلاثة سمي (نبتة) وإن كان أربعة أو خمسة أو ستة سمي (قطعة) ، وإن كان سبعة أبيات فأكثر سمي (قصيدة) . ويطلقون كلمة (القصيد) على ما طالت أبياته وكثرت .

٣ - يقسم الشعر إلى أبيات ، وكل بيت مؤلف من نصفين أو شطرين متوازنين ، وتنتهي الأبيات بحرف واحد غالباً .

ويسمى النصف الأول من البيت صدرأ ، والثاني عجزأ ، وكل منهما مصراعاً . أو قسماً ، أو شطراً .

٤ - الجزء الأخير من الصدر يسمى عروضاً تشبيهاً له بعارضة الخباء التي تكون في وسطه ، وهي مؤنثة وتجمع على أعاريض . والجزء الأخير من العجز يسمى ضرباً لأنه ضريب للعروض ومماثل لها . وما عدا العروض والضرب يسمى حشواً .

٥ - والبيت قد يستوفي أجزاءه كلها فيقال له : (التام) ، وقد يحذف جزء من كل شطر فيه فيسمى (المجزوء) ، وقد يحذف نصفه فيدعى (المشطور) وقد يستقط

ثلثاه فيسمى (المنهوك) (١) . وكسلّ من المشطور والمنهوك - في تنفيعلاته ... يؤلف بيتاً شعرياً كاملاً . وإن كان - من حيث الظاهر - ذا مصراع واحد . وفي هذه الحالة تكون العروض نفسها هي الضرب .

٦ . قد يشترك مصراع البيت في كلمة واحدة يكون بعضها في المصادر وبعضها في العجز . فيسمى البيت (مدارجاً) أو (مداخلاً) أو (مدوراً) .

٧ - القافية : هي من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن .

٨ - الروي : هو الحرف الذي تبنى عليه التسمية وتنسب إليه فيقال : قصيدة ميسية أي رويها الميم . وقصيدة عينية أي رويها العين .

التقطيع وشروطه

المبدأ العام في التقطيع يعتمد على الموسيقى السمعية لا على ما يكتب . فيجزأ البيت ويجعل قطعاً بتمتدّد قطع ميزانه . وتتأبّل كلّ قطعة من الموزون بقطعة من الميزان ليعلم أي موافقة لها في الوزن فيكون البيت صحيحاً . أم غير موافقة فيكون البيت مكسوراً ؟ . وبذلك يعرف بحرّه .

ويحصل التوافق في الوزن عادة بأن يكون المتحرك في الموزون مقابلاً للمتحرك في الميزان . والساكن كذلك ، ولا أهمية لاختلاف نوع الحركة . فلفظ (فاعانُ) يوزن به كل لفظ خماسي يكون ثانيه وخامسه ساكنين مثل : (قادمٌ) . حطّموا . قلبه : لم ينسَم ، منكم) .

ولتسهيل عملية الوزن تكتب الكلمة كما نلفظها ثم نضع إشارة (/) تحت الحرف المتحرك وإشارة (٥) تحت الحرف الساكن ، وهذا ما يسمى بالكتابة العروضية .

مثل : كم - كان - كتّبت - هذا (هادا) .

٥ / ٥ / / / / / ٥ / ٥ /

وهناك بعض المبادئ العامة التي لا بد من مراعاتها في الكتابة العروضية وهي :

(١) من قولهم : نهكه المرض وغيره : إذا أضعته ، وبالغ في الأخذ منه .

- ١ - العمدة في تقطيع البيت إنما هي النطق لا الكتابة .
- ٢ - التنوين في آخر الاسم يُعَدّ نوناً ساكنة .
- ٣ - الألف المحذوفة في الكلمات : (هذا ، الرحمن . اسحق . لكن) تُحسب .
لأننا ن تلفظ بها ...
- ٤ - الألف في (مائة) والناقرة في مثل (قالوا) وهذبة الوصل المتصلة بما قبلها لا تُعتبر في الوزن والتقطيع لأنها لا تلفظ .
- ٥ - الحرف المشدّد يتألف من حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك .
- ٦ - الحرف المتحرك في نهاية كل مصراع يُشبع بحرف ساكن من جنس حركته .
- ٧ - إذا كان ما قبل هاء الضمير متحركاً أشبعت حركتها بحرف من نوعها .
أما إذا كان ما قبلها ساكناً فيجوز الإشباع وعامه ، والأفضل عدم الإشباع .
- ٨ - إذا كانت ميم الجمع متحركة وجب إشباع حركتها بحرف متولد منها ،
مثل : (فان همو ذهبوا أخلاقهم ذهبوا) .
- ٩ - الألف في آخر كلمة (أنا) لا تلفظ في الوزن غالباً وكأنّ هذه الكلمة تتألف من حرفين متحركين : « أن » .

الأجزاء أو التفعيلات

يتألف كل بيت شعري من أجزاء موسيقية وقطع صوتية يراعها الشاعر عند النظم تسمى (أجزاء) أو (تفعيلات) وقا، حصرت في ثمان ، وهي موزعة على الأبحر الشعرية منفردة أو مجتمعة ، اثنتان منها خداسيتان . وست سباعية :

فاعلن	رمزها	o//o/
فعولن	رمزها	o/o//
مفاعيلن	رمزها	o/o/o//
مفاعلتن	رمزها	o///o//
مستفعلن	رمزها	o//o/o/
مفعولات	رمزها	/o/o/o/
فاعلاتن	رمزها	o/o//o/
متفاعلن	رمزها	o//o///

وهذه الأجزاء تتألف حروفها العشرة من كلتي (لمت سيوفنا) وقد قسمت إلى مقاطع ذات نبرة واضحة متميزة . ويدعى المتقطع سبباً تارة . ووتأ تارة أخرى وفاصلة تارة ثالثة . وإليك البيان :

١ - السبب الخفيف : حرفان أولهما متحرك والثاني ساكن (o/) مثل : (لَمْ . قد) . ومثل (فا) من (فاعان) .

٢ - السبب الثقيل : حرفان متحركان (//) مثل : (لك . بك) ومثل (مُت) من (مُتفاعان) .

٣ - الوتد المجموع : متحركان بعدهما ساكن (o//) مثل : (يَكُم ، على) . ومثل (فعو) من (فعولن) .

٤ - الوتد المفروق : متحركان بينهما ساكن (/o/) مثل : (قام ، أمْسِر) . ومثل (فاع) من (فاعلاتن) .

٥ - الفاصلة الصغرى : تتألف من سببين : ثقيل فخفيف . أي ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن (o///) مثل : (علمت) . ومثل (مُتَقَا) من (مُتفاعان) .

٦ - الفاصلة الكبرى : تتألف من سبب ثقيل فوتد مجموع . أي من أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن (o////) مثل : (يعِظْكُمْ ، شَجَرَةٌ) ، ومثل (فعلِن) .

وقد جمع الخليل الأسباب والأوتاد والفواصل في قوله :

(لم أرَ على ظهرِ جبلٍ سمكةً)

فالتفعيلات إذاً تتألف من الأسباب والأوتاد والفواصل . وهي أجزاء البحور الشعرية ، وهذه التفعيلات ثمان لفظاً عشرٌ حكماً ، لأن (فاعلاتن) تكون أحياناً (فاع لاتن) . و (مستفعان) تكون أحياناً (مس تفع لن) .

وإليك التفعيلات مرةً أخرى مقسمة إلى مقاطعها ، ومبيناً ما في كل منها من أسباب وأوتاد :

١ - فاعلن° : فا - علن

٢ - فعولن° : فعو - لن

- ٣- مَقَاعِيَانُ : مَقَا - عِي - لُنْ
- ٤- مَفَاعَلَتُنْ : مَفَا - عَلَّ - تُنْ
- ٥- مَسْتَفْعَلُنْ (مجموعة الوتاد) : مَسْ - تَفَّ - عِلُنْ
- ٦- مَسْتَفْعَلُنْ (مفروقة الوتاد) : مَسْ - تَفْعَ - لُنْ
- ٧- مَفْعُولَاتُ : مَفَّ - عُرْ - لَاتُ
- ٨- فَاعِلَاتُنْ (مجموعة الوتاد) : فَا - عِلَا - تُنْ
- ٩- فَاعِلَاتُنْ (مفروقة الوتاد) : فَا - عِلَّ - تُنْ
- ١٠- مُتَّفَاعِلُنْ : مُتَّ - فَا - عِلُنْ .



البحور الشعرية

زمر البحور

اكتشف الخليل خمسة عشر بحراً ، واستلرك عليه الأخصش الأوسط (- ٢١٥ هـ)
بحراً آخر ، فأصبح مجموعها ستة عشر بحراً ، هي بحسب التفعيلة الأولى :

- ١ - فعولن : الطويل ، المتقارب .
- ٢ - مفاعلتُن : الواقر .
- ٣ - فاعلاتن : المديان ، الخفيف ، الرمل
- ٤ - مستعلن : المنسرح ، البسيط ، السريع ، الرجز ، المجتث .
- ٥ - مُتَفَاعِلِينَ : الكامل .
- ٦ - مفاعيلن : المضارع ، الهزج .
- ٧ - مفعولاتُ : المقتضب .
- ٨ - فاعلن : المتدارك (ويسمى المحدث) .

وقد جمع بعضهم أسماء البحور في هذين البيتين ، على الترتيب الذي يأخذ به
العروضيون القدامى :

طويلٌ يمدُّ البسطَ بالوفرِ كاملٌ ويهزجُ في رجزٍ ويرمُلُ مُسرعا
فسرَحَ خفيفاً ضارِعاً تقتضبُ لنا من اجثُث من قُربٍ لتلُركِ مطمعا

و دراستنا لهذه البحور ستسير وفق زمرها التي تتظمها .

البحر الطويل

سمي بذلك لأنه لا يستعمل إلا تاماً ، ولا مجزوء له (١) . وقيل : لأنه أطول الشعر كله ، وذلك أن حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون .

وهو من أكثر البحور استعمالاً ، وتفعيلاته ممتزجة ، أربع في كل شطر . ووزنه :
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 وضابطه قول صفي الدين الخلي :

طويلٌ ، له بين البحور فضائلٌ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة مقبوضة : « مفاعيلن (٢) » ، حذف خامسها الساكن . وأضربها ثلاثة :

أ - الأول صحيح : « مفاعيلن » . ومثاله :

كلانا بكى ، أو كاد يبكي صبابةً إلى إلفه ، واستعجلت عبّرةً قبلي
 كلانا بكى أو كاد يبكي / صبابتن / إلى إلفه / وفيه وسّتع / جلت عبّ / ارتن قبلي / (٣)
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(١) هذا ما قاله علماء العروض . لكن صاحب « العمدة » يذكر أن المحدثين استعملوه مجزؤاً أيضاً .

(٢) إلا في البيت المصروع فيجوز أن تكون العروض والضرب على وزن واحد ، مثل :
 أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر ؟
 فكل من العروض والضرب جاء في البيت صحيحاً على « مفاعيلن » .

(٣) بلأنا - في البحر الطويل - إلى الكتابة العروضية لتكون مثلاً يحتلى ، من بعد . والعرف السائد في ذلك أن تقف دائماً عند الحرف الساكن وتفصله عما بعده ، ليسهل الوصول إلى معرفة البحر وتفعيلاته التي تكون ساكنة الأواخر غالباً . وهذه الطريقة في الكتابة العروضية مستحسنة ، وليست بلازمة .

ب - والثاني مقبوض مثلها (مفاعلن) ، وشاهده بيت طرفة بن العبد :
 ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالأخبار من لم تُزودِ
 ستبدي لكل أيها / م ماكن / ت جاهلن / ويأتي / كليل / أخ با / ر من لم / تزودي /
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ج - والثالث محذوف مرفوف ، وزنه (فعولن) وأصله (مفاعي) الذي حذف
 سببه الخفيف من الآخر (1) ، وشاهده قول أبي فراس :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تشعين بحالي
 أقول / وقد ناحت / بقربي / حمامن / أيا جا / رتا لو نش / عرين / بحالي
 فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

جوازات الحشو

أ - فعولن : تأتي على (فعول) حيث يصيبها (القبض) أي حذف الخامس
 الساكن . وهو حسن .

وتأتي على (عولن) وتنقل إلى (فعولن) ويسمى ذلك (الحرّم) وهو حذف
 أول حرف متحرك .

وتأتي على (عول) ويسمى هذا (الثرم أو التلثم) لأنه اجتمع فيه القبض
 والحرّم (2) . وكل من الحرّم والثرم لا يكون إلا في التفعيلة الأولى من المصراع .

ب - مفاعيلن : يصيبها (القبض) فتصبح (مفاعلن) .

ويصيبها (الكف) وهو حذف السابع الساكن فتصبح (مفاعيلن) .

(1) ويحسن مع هذا الضرب « المحذوف » أن تكون التفعيلة التي تسبقه « مقبوضة » أي : فعول (بضم
 اللام) . هذا وقد زاد الأختن ضرباً رابعاً « مقصوراً » للطويل ، وزنه « مفاعل » بسكون اللام .
 والقصر : حذف النون من « مفاعيلن » - وهي ثاني سبب خفيف - وتسكين أول السبب ، وهو
 اللام .

(2) وبعضهم يسميه الحرّم أيضاً ، لأنه يعد التفعيلة : « فعول » أصلاً ، ثم حرمت بحذف الفاء ، فبقي
 « عول » بضم اللام .

ملاحظات :

١ - العروض في هذا البحر مقبوضة دائماً ما لم يصرح (١) البيت فتنفق عندئذ مع الضرب وتكون تابعة لوزنه ، سلامة أو نقصاناً ، فتأتي على هذا صحيحة أو « مخلوقة » على حسب الضرب ، وإلا بقيت مقبوضة .

٢ - إذا استعمل الشاعر أحد أضرب الطويل الثلاثة وجب التزامه حتى نهاية القصيدة .

٣ - الطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والمدح ، كما يتسع للتشابه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال ، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور . ومنه لامية السموءل ، ومعلقات : امرئ القيس ، وزهير ، وطرفة .



خلاصة البحر الطويل

العروض والضرب : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن }
 ١ - مفاعيلن }
 ٢ - مفاعيلن }
 ٣ - فعولن }

القبض	: فعول [ُ] مفاعيلن [ُ] فعول [ُ]	—	فعول [ُ] مفاعيلن [ُ] فعول [ُ]	—
الكف	: — مفاعيل [ُ] — —	—	— مفاعيل [ُ] — —	—
الحرم	: عولن — —	—	— — — عولن	—
الثلثم	: عول [ُ] — —	—	— — — عول [ُ]	—



(١) التصريح : اتفاق العروض مع الضرب وزناً وتقفية وإعراباً . قال البطلوسي : « وذلك إنما يأتي في أول القصيدة .. وإذا جاء في غير الأول كان قبيحاً ، إلا أن يخرج الشاعر من قصة إلى قصة أخرى ، فيكون ذلك بمنزلة الابتداء » .

تدريب على البحر الطويل

١ - قال أوس بن مخزوم يمدح سعيد بن العاص :

ما بلغتُ كف امرئٍ مُتناولٍ من المجد ، إلاّ والذي نلتُ أطولُ
ولا بلغ المهنون في القولِ مدحةً ، وإن أطنبوا ، إلا الذي فيك أفضلُ

٢ - وقال المتنبي :

وما الدهرُ إلاّ من رُواة قصائدي إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ مُنشداً
فسارَ به مَنْ لا يسيرُ ، مشمراً وغنتي به مَنْ لا يغتني ، مغرداً

٣ - وقال أبو فراس :

مُصابي جليلٌ والعزاءُ جميلٌ وظنتي بأن الله سوف يُبدلُ
جراحٌ نحاماها الأُساةُ مخافةً وسُقمانٍ : بادٍ منهما ودخيلُ

٤ - وقال أيضاً :

أراك عصيَّ الدمعِ شيمتك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ
نعم أنا مشتاقٌ وعندِي لوعةٌ ولكنّ مثلي لا يذاعُ له سرُّ
معلتي بالوعدِ ، والموتُ دونه إذا متُّ ظمآنًا فلا نزل القَطْرُ

٥ - ولقدري مايو :

أحبّ عظيمَ الحبّ أجملَ غادةٍ وإن قتل العذالُ أنفسهم لَوماً
أشّبت فيها من صبايَ وأفتدي بفاتر عينيها النباهة والنوما
لها عبتُ التاريخَ يوم تضمّخت بسمعتها طيباً ، بسيرتها وشما
بمكة كان الحيوُ ، بالشام أيفعتُ ببغداد راعتُ بالتمام الذي تما
تنازعها في العشق بكرٌ وتغلبُ نأنعِمُ بليانا وعشاقها قوما

٦ - وقال دريد بن الصَّمَّة :

أمرتهمُ أمري بمنعرج اللّوى
فلما عصوتني كنت منهم وقد أرى
فلم يستينوا الرُّشد إلاّ ضُحى الغدِ
غَوَّابَتَهُمْ ، وأنّني غيرُ مُهتدِ

٧ - وقال عمرو بن شأس الأسدي :

لطيفةٌ طيِّ الكَشْح ، مُضمرةُ الحشا
تميل على ظهر الكئيب ، كأنها
هضمُ العِناق ، هُوَّةٌ غيرُ متفالٍ
نقاً كلما حرّكتَ جانبه مالٌ (١)

* * *

(١) هوة : مثلة . المتفال : التي تغيرت وامحها لتركها الطيب . النقأ : كئيب ، الرمل .

البحر المتقارب (١)

من الأبحر الخماسية ، سمي بالمتقارب لتقارب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده ، لأن بين كل وتدين سبباً واحداً ، وبين كل سببين وتداً واحداً .
ويستعمل تاماً ومجزؤاً .

١ - التام

أجزاؤه (فعولن) ثماني مرات :
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وضابطه قول الخليل :
عن المتقارب قال الخليل
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

العروض والضرب

للمتقارب التام عروض واحدة صحيحة (فعولن) ولها أربعة أضرب :

١ - صحيح مثلها (فعولن) وشاهدته :

وكتّنا نعدّك للنائباتِ فهنا نحنُ نطلب منك الأمانا
العروض : (ثباتي = فعولن) ، والضرب (أمانا = فعولن) .

٢ - مقصور مردوف (فعولن) حذف ثاني سببه الخفيف وسكن أوله ، وشاهدته :

ويأوي إلى نسوةٍ بائساتٍ وشعثٌ مراضيعَ مثلِ السعالِ (١)
العروض (ثسات = فعولن) ، والضرب (سعال = فعولن) .

(١) يفتح الراء ، والأصل : متقارب فيه . ويجوز كسرها أيضاً .

(١) أي السعال ، مفرداً سعالاً وهي القول .

٣ - محذوف (فَعُو) باسقاط السبب الخفيف وينقل إلى (فَعَل) . وشاهدناه :
وأروي من الشعر شعراً عويصاً ينسني الرواة الذي قد رَوُوا

٤ - أبتَر (فَعَّ) أي أصابه الحذف للسبب الأخير فصار (فَعُو) . ثم قطعت
واو الونداء المجموع وسكنت عينه وهو ما يسمي بالتقطع ، واجتماع الحذف والتقطع في
(فَعولن) يسمى البتر ، وشاهدناه لهذا الضرب :

خَلِيَّ عُوْجَا عَلَى رَسْمِ دَارٍ خَلَّتْ مِنْ سَلِيمِي وَمِنْ مَيْسَةٍ
العروض (م دارن = فَعولن) ، والضرب (بَة = فَعَّ) .
وهذا الضرب قليل الاستعمال .

جوازات العروض

يجوز (القبض) في عروض المتقارب ، أي حذف الخامس الساكن فتصبح (فَعول) كما
يجوز أن يصيبها (الحذف) أي إسقاط السبب الخفيف فتصبح (فَعُو) وتنقل إلى (فَعَل) .

جوازات الحشو :

يجوز في (فَعولن) ثلاثة تغييرات :

١ - القبض : فتصبح (فَعول) .

٢ - الحزم : فتصبح (عُولُن) بحذف الحرف الأول ، وهو قبيح ويصيب
التفعيلة الأولى في المصراعين .

٣ - التثم أو التثم : وهو اجتماع الحزم مع القبض فتصبح (عُول) وتنقل
إلى (فَعَل) .

٢ - المجزوء

هو ما بقي على ست تفعيلات ، ثلاث في كل شطر :

فَعولن فَعولن فَعَل فَعولن فَعولن فَعَل

وليه عروض واحدة « محذوفة » لا تتغير (فَعُو) وتنتقل إلى (فَعَلْ) (١) ،
ولها ضربان :

١ - محذوف مثلها (فَعَلْ) وشاهده :

عفا الله عما مضى فسَلَّ نِلْتَ خَيْرَ الرضا
العروض (مضى = فَعَلْ) ، والضرب (رضا = فَعَلْ) .

٢ - أبتر (فَعْ) : وهو أقل الأضرب استعمالاً وجدالاً . وقد زاده الأخص
وشاهده :

تعفف ولا تبثيس^٥ فما يُقْضَ يَأْتِيكَ
العروض (تبثيس^٥ = فَعَلْ) ، والضرب (كأ = فَعْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في حشو المتقارب المجزوء أن ياحقه التبعض فيصير كل من أجزائه :
(فعول^٥) بحذف الخامس الساكن ، إلا إذا وقعت التفعيلة قبل الضرب الأبتر ، فعندئذ
يحسن - وقيل يجب - مجيئها تامة غير متبوضة .

ملاحظة :

المتقارب بحر^٥ فيه رنة واضحة ، ونغمة مطربة على شاة^٥ مأنوسة . وهو أصلح
لائنف منه للرفق . وبما يدل على ذلك كثير من القصائد . ذات الطابع القومي الحماسي
السذي عني به شعراؤنا المعاصرون ، كالنشيد العربي السوري لتحليل مردم ، وقصيدة
(جهاد فلسطين) لعلي محمود طه ، وقصيدة عبده الرحيم محمود : (سأحمل روجي
على راحتي ...) .



(١) استخدم بعض الشعراء المعاصرين العروض التامة « فعول » في مجزوء المتقارب ، مخالفين نظام هذا البحر ،
شلوذاً ، كقول رياض الماعوف :

مضى الصيفُ هذا سريماً ولم يبق منه أثرٌ

خلاصة المتقارب التام

١ - فعولن	}	فعولن	}	فعولن	}	العروض والضرب :	فعولن	}	فعولن	}	فعولن	}	فعولن
٢ - فعول		فعولن		فعولن		فعولن	فعولن		فعولن		فعولن		
٣ - فَعَلْ		فَعَلْ		فَعَلْ		فَعَلْ	فَعَلْ		فَعَلْ		فَعَلْ		
٤ - فَعَّ		فَعَّ		فَعَّ		فَعَّ	فَعَّ		فَعَّ		فَعَّ		

—	فعول [ُ] فعول [ُ] فعول [ُ]	—	فعول [ُ] فعول [ُ] فعول [ُ]	التبض
—	عولن	—	عولن	الحرم
—	عول [ُ]	—	عول [ُ]	التام

مجزوء المتقارب

١ - فَعَلْ	}	فعولن	}	فعولن	}	العروض والضرب :	فعولن	}	فعولن	}	فعولن	}	فعولن
٢ - فَعَّ		فعول [ُ]		فعول [ُ]		فعول [ُ]	فعول [ُ]		فعول [ُ]		فعول [ُ]		



تلخيص علي « المتقارب »

١ -- لأبي القاسم الشاذلي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياةَ
ولا بدَّ لليلِ أن ينجلي
فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرُ
ولا بدَّ للقيدِ أن ينكسرَ

٢ -- وقال علي محمود طه :

أخي جاوزَ الظالمونَ المدى
أتركهمُ يغصبون العروبـ
فحقَّ الجهادُ وحقَّ الفدا
ةَ مجدِّ الأبوَّةِ والسؤددا

٣ -- ومن النشيد العربي السوري . للخليل مردم :

حماة الديارِ عليكم سلامُ
عرينُ العروبة بيتُ حرامُ
أبتُ أن تذلَّ النفوسُ الكرامُ
وعرشُ الشمسِ حمى لا يُضامُ

٤ -- لسعيد قناتقجي :

فيا شعراً أنت عبير الحياةِ
أحسُّك في أضلعي الحائراتِ
والهامُ قيثارها الباهر
لهيباً . وفي قلبي الحائراتِ
تتبعه على شفة الشاعر
كأنك يا شعر روح الوجود

٥ -- وقال ابن المعتز يصف الحمى :

وبنتُ المنية تتابني
كأن لها ضرمأ في الحشا
هُدواً وتطرُقني سُحرةً (١)
وفي كلِّ عضوٍ لها جمره

٦ -- وقال بشر بن منقذ :

هَوْنٌ عليك ، فإنَّ الأمورَ
فليس بِأبيكَ منهيَّها
بكف الإلته مقاديرُها
ولا قاصرٌ عنك مأمورها

(١) هُدواً : أول الليل ، بعد نومةٍ قصيرة . والسحرة : آخر الليل ، قبيل الفجر .

٧ - وقال إبراهيم النخعي :

لفضل بن سهل يد
فتائلها للغنى
وباطنها للندى

تقاصر عنها المثل
وسطوتها للأجل
وظاهرها للقبيل

٨ - ولأبي فراس الحمداني :

وكم لي على بلدي
ففي حلب عديتي
وفي منبج من رضا

بكاء ومستعبر^(١)
وعيزي . والمفخر
ه أنفس ما أذخر

٩ - وقال آخر :

سلام على دارها

ففيها مني قلبي

* * *

(١) المستعبر ، بفتح الباء : جريان الدمع . وهو مصدر ميمي .

البحر الوافر

سمي وافراً لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفواصل ، إذ ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من « مفاعلتين » وما يُفكّ منه وهو « متفاعان » ، فهو كالكمال ؛ لهما - في الأصل - ثلاثون حركة (١) .

والوافر من الأبحر السباعية ، ويستعمل تاماً ومجزئاً .

١ - التام

أجزاؤه (مفاعلتين) ست مرات :

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين

إلا أن عروضه وضربه لا يستعملان صحيحين ؛ بل يحذف السبب الخفيف من آخرهما ويسكن الخامس فيصبح كل منهما (مُفاعِلٌ) ويحول إلى (فعولن) وهذا ما يسمى (القطف) وهو اجتماع حذف السبب الخفيف مع العصب (٢) أي إسكان الخامس .

وضابطه قول الخليل :

بحور الشعرِ وافرها جميل مفاعلتين مفاعلتين فعولن

العروض والضرب

للوافر التام عروض واحدة مقطوفة وجوباً (مُفاعِلٌ) وتنقل إلى (فعولن) ولها ضرب واحد مقطوف مثلها (فعولن) ، والشاهد قول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغَ القِطامَ لنا صبيٌّ تَخِرُّ له الجبابرُ ساجدينَا
العروض : (صبيٌّ = فعولن) ، والضرب : (جدينَا = فعولن) .

(١) انظر تفصيلاً أوفى عند الكلام على البحر الكامل .

(٢) من العصابة التي يشد بها الرأس . وإنما سمي الجزء مصوباً لأن حركته أخذت ، فمنع من أن يتحرك .

جوازات الحشو

يصيب (مفاعلتين) أنواع من التغيير هي :

١ - العَصْبُ : وهو تسكين الخامس المتحرك (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) وهو كثير جداً وحسنٌ .

٢ - العَضْبُ (١) : وهو حذف الأول المتحرك (فاعلتين) وتنقل إلى (مُفْتَعِلِينَ) وهو قليل .

٣ - النَقْصُ : وهو اجتماع العصب والكف ، أي تسكين الخامس المتحرك مع حذف الـابع الساكن ، فتصبح (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) ، وهو قبيح .

٤ - العقل (٢) : حذف الخامس المتحرك ، أي اللام من (مفاعلتين) فتصبح (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) . وفيه قبح .

٢ - المجزوء

يتألف من (مفاعلتين) أربع مرات :

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين

العروض والضرب :

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعلتين) ولها ضربان :

١ - صحيح مثلها (مفاعلتين) وشاهده :

غزالٌ زانهُ الحَوْرُ وساعدَ طرفَه القَدْرُ

العروض (نَهُ الحَوْرُ = مفاعلتين) ، والضرب (فَهُ القَدْرُ = مفاعلتين)

(١) العصب ، في اللغة : شق أذن الناقة ونحوها . والأُصْبُ من ذي القرن : الذي انكسر قرنه .
(٢) العقل : مصدر « عقل فلان البير » إذا ضم رسغ يده إلى عضله ، وربطها بما بالمقال ليبقى باركاً .
والمقال : الحبل .

٢ - معصوب (أي سُكِّنَ خامِسُه المتحرك) : (مفاعِلْتُنْ) وينتقل إلى (مفاعيلان) وشاهده :

أَعَاتِبُهُمَا وَأَمْرُهُمَا فَتُعْضِبُنِي وَتَعْصِبُنِي
العروض (وَاَمْرُهُمَا = مفاعلتان) ، والضرب (وتَعْصِبُنِي = مفاعيلان) .

ويجوز أن تكون العروض معصوبة أيضاً تبعاً للضرب المعصوب في البيت المصروع كقوله :

أَرِقْتُ وَأَبَى هَمِّي لِنَأْيِ الدَّارِ مِنْ نَعْمٍ
العروض (بني همي = مفاعيلان) : والضرب (رٍ مِنْ نَعْمٍ = مفاعيلان) (١) .

جوازات الحشو :

يجوز في « مفاعِلَتَيْنِ » ثلاثة تغييرات :

١ - العصب : بأن يسكن خامسها المتحرك ، فتصبح (مفاعِلَتَيْنِ = مفاعيلان) .

٢ - التقص : وهو اجتماع العصب والكف . فتصبح (مفاعِلْتُ) وتنتقل إلى (مفاعيلُ) (٢) .

٣ - العقل : حذف الخامس المتحرك : فتصبح (مفاعِلان) .



ملاحظة :

الوافر ألين البحور وزناً ، وأكثرها مرونةً . يشتد إذا شدته ، ويرق إذا رققته . وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل . وموسيقا عذبة تنساب في أطواء أجزائه . ويصلح كثيراً للفخر والحماسة والوصف والرثاء . وهو من أكثر البحور استعمالاً . ومنه معلقة عمرو بن كلثوم . ومرثية ابن الأنباري النائية في ابن بقرية ، وقصيدة المتنبي في الحدسي . وقافية شوقي في نكبة دمشق ، ولأميته في يوسف العظمة : .. الخ وكلها تدل على مرونة هذا البحر وطواعيته لكثير من المعاني والأغراض .



(١) حكى الأخفش للوافر المجزوء عروضاً ثانية مقطوفة « فمولن » ولها ضرب مثلها .
(٢) وعندئذ قد يلتبس مجزوء الوافر بالمزج . وقد أوضحنا ذلك عند كلامنا على بحر المزج ، فليرجع إليه .

خلاصة الوافر التام

العروض والضرب	: مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
العصب	: مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
العصب	: مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن
التقص	: مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ
العقل	: مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن

مجزوء الوافر

العروض والضرب	: مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
العصب	: مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
التقص	: مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ
العقل	: مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان	مفاعان

تلريب على «الوافر»

١ - قال الفرزدق يمدح أبان بن الوليد :

لو جَمَعُوا مِنَ الخُلَآنِ أَلْفَاً لقلتُ لهم : إذا لَغَبْتُمُونِي
فقالوا : أعطينا بهم أبانا وكيف أبيعُ مَنْ شَرَطَ الضَّمَانَا ؟

٢ - وقالت الخنساء :

يذكرني طلوعُ الشمسِ صخرأ فلولا كثرةُ الباكينِ حَولي
وأذكره لكلِ غروبِ شمسٍ على إخوانهم لقتلتُ نفسي

٣ - وقال أبو الحسن الأنباري في الرثاء :

علوٌ في الحياةِ وفي المماتِ كأن الناسَ حَوْلَكَ حين قاموا
لحقٌ تلكِ إحدى المعجزاتِ وفودٌ تَدَاكَ أيامَ الصَّلَاتِ

٤ - لِمَطَّرِي بن الفُجاءة ، وقد حدثته نفسه بالفرار في الحرب :

أقول لها ، وقد طارت شعاعاً فانك لو سألتِ بقاءَ يومٍ
من الأبطال : ويحكِ لن تُراعي على الأجلِ الذي لكِ لم تُطاعي

٥ - ولأحمد شوقي :

سلامٌ من صبا بردى أرقٌ ودمعٌ لا يكفكف يدمشقُ
وبني ممرمتك به الليالي جراحاتٌ لها في القلبِ عمقُ

٦ - ولبشار بن برد ، في جاريته ربابة :

ربابةٌ ربابةٌ البيت لها عَشْرُ دجاجاتٍ
وتصُبُّ الخللَ في الزيتِ وديكٌ حَسَنُ الصَّوتِ

٧ - وقال ابن رشيقي :

أقبله على جَزَعِ
رأى مَاءً فَوَاقِعَهُ :

٨ - وقال أبو العتاهية :

ألا أيمن الألى سَلَفُوا
فَوَاقُوا حِينَ لَا تُحَافُ
تُرْصُ عَلَيْهِمْ حُفْرٌ

٩ - وقال آخر :

أشأقك طيف مامته

١٠ - وقال :

أولئك خير قوم

كشرب الطائر الفزع
وخاف عواقب الطمع

دُعُوا للموت واختطفوا
ولا طُسرَفُ ، ولا لَطْفُ (١)
وتُبْنِي ثم تَنْخِيفُ

بِكْتة أم حمامته

إذا ذُكِرَ الحيارُ

* * *

(١) اللطف ، بفتح اللام والطاء : الهدية . وتطلق أيضاً على أصحاب المرء واهله الذين يتحفونه ويبرونه .

البحر المديد

من الأبحر الممتزجة . وهو (فعيل) بمعنى (مفعول) . وسمي بالمديد لامتداد جزأيه الدياعيين حول خماسييه . وخماسييه حول سباعييه : أو لامتداد الوند المجموع في وسط أجزائه السباعية . وقيل غير ذلك . وأجزؤه (فاعلاتن فاعلن) أربع مرات . وذلك بحسب وزنه الأصلي وهو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

غير أن هذا البحر لم يستعمل إلا مسدساً (١) بحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر . فهو مجزوء وجوباً . ولا يجوز استعماله تماماً إلا على الشذوذ . وضابطه قول الخليل :
لمديد الشعر عندي صفاتُ فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض والضرب

للمديد ثلاث أعاريض ، وستة أضرب موزعة عليها :

١ - العروض الأولى : صحيحة (فاعلاتن) . ولها ضرب واحد مثلها . كقول المهامل بن ربيعة :

يا لبكرٍ أنشروا لي كليياً يا لبكرٍ أين أين الفرارُ ؟

العروض (لي كليياً = فاعلاتن) ، والضرب (ن الفرارُ = فاعلاتن) .

ب - العروض الثانية محذوفة (٢) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول مقصور (٣) يلزمه الردف (٤) (فاعلان) ، ومثاله :

(١) المسلس : هو الذي يبني على ستة أجزاء .

(٢) أي حذف من آخرها السبب الخفيف فأصبحت « فاعلا » ونقلت إلى « فاعلن » .

(٣) حذف ثاني السبب الخفيف وهو النون من « فاعلاتن » وسكن ما قبله فأصبح « فاعلات » بسكون التاء ، ونقل إلى « فاعلان » بسكون النون .

(٤) الردف : هو حرف مد قبل الروي بلا فاصل بينهما .

لا يغرّنَ امرأً عيشُهُ كلُّ عيشٍ فائسٍ للزوالِ
العروض (عيشه = فاعلن) . والضرب (للزوال = فاعلان) .

ومع هذا الضرب قد تأتي العروض مضمورة مردوفة في البيت المصراع . كتقول
الشاعر :

ياوميضَ البرقِ بينَ الغمامِ لا عليها بل عليكَ السلامُ
العروض (ن الغمام = فاعلان) ، والضرب (لك السلام = فاعلان) .

٢ - الضرب الثاني محذوف (فاعلا) وينقل الى (فاعلن) ومثاله :

اعلموا أني لكم حافظٌ شاهداً ما كنتُ أو غائباً
العروض (حافظ = فاعلن) ، والضرب (غائبا = فاعلن) .

٣ - الضرب الثالث أثير (١) (فَعَلْنُ) وهو قليل ، وشاهده :

إنما الذلفاء ياقوتةٌ أخرجتُ من كيسِ دهقانِ (٢)
العروض (قوتة = فاعلن) . والضرب (قان = فَعَلْنُ) .
والضربان الأخيران شاذان عند أبي الحسن الأخفش .

ج - العروض الثالثة : محذوفة مخبونة (٢) (فَعِلَا) وتحول إلى (فَعِلْنُ)
ولها ضربان :

١ - الضرب الأول محذوف مخبون مثلها (فَعِلْنُ) وشاهده :

للفتي عقلٌ يعيش به حيث هدي ساقه قدمه

(١) أي اجتمع فيه الحذف والقطع ، فالحذف إسقاط السبب الخفيف من آخر « فاعلان » فتصبح « فاعلا » .
والقطع : حذف ساكن الوجد ، أي الألف الأخيرة ، وتسكين اللام قبلها ، فتصبح « فاعل »
بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

(٢) اللغاة : اسم جارية . والدهقان : التاجر ، ومن له مال وعقار .

(٣) الخبن : حذف الثاني الساكن ، وهو الألف . وأصل معناه في اللغة : العطف والثني ، تقول : خبن
فلان الثوب ، أي ثني جزءاً منه وخاطه .

العروض (شُ بِهِ = فَعِلَان) ، والضرب (قَدَمُهُ = فَعِلَان) .
وهذا النوع هو أكثر أنواع المديد شيوعاً بالقياس إلى باقي الأنواع .

٢ - الضرب الثاني أثير (فَعَلُنْ) ، وهو نادر ، ومثاله :

رُبَّ نَارٍ بِبُؤْرْمُقُهَا تَقْضِيْمُ الْمُنْدِيِّ وَالْفَارَا
العروض (مُقُهَا = فَعِلَان) ، والضرب (غَارَا = فَعِلَان) .

وعروض هذا الضرب الأثير قد تكون براء إذا كان البيت مصرعاً كقوله :

يَالْبَيْتِي أَوْقَدِي النَّارَا إِنْ مَنِ تَهْوِيْنَ قَدْ حَارَا
العروض (نَارَا = فَعِلَان) ، والضرب (عَارَا = فَعِلَان) .

جوازات العروض والضرب :

يجوز في (فاعلاتن) الخبثن ، عروضاً أو ضرباً ، فتصبح (فَعِلَاتِن) .

جوازات الحشو

١ - فاعلاتن : يعثرها التغيرات الآتية :

أ - الخبثن : وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (فَعِلَاتِن) ، وهو حسن في هذا البحر .

ب - الكفّ : وهو حذف السابع الساكن فتصبح (فاعلاتن) وهو صالح في الحشو ولكنه نادر .

ج - الشكل (١) : وهو اجتماع الخبثن والكف ، فيحذف الثاني والسابع الساكنان فتصبح (فَعِلَاتِن) وهو قبيح في الشعر لا يُستعذب .

٢ - فاعلن : يلحقها (الخبثن) أي حذف الثاني الساكن فتصير (فَعِلُنْ) .



(١) الشكل : من قولهم : شكل الدابة ونحوها : قيدها وشد قوائمها بالشكال (بكسر الشين) وهو القيد .

ملاحظة :

هذا البحر قليل الاستعمال ولم ينظم العرب منه كثيراً : ولم يستعذب الشعراء في الجاهلية النظم عليه لتقلبه فيه ، ولذا قلَّ في الشعر العربي قايمة وحائثه بالقياس إلى غيره . حتى إن ديوان الحماسة مثلاً ليس فيه غير بضعة أبيات منه . وكذا كتاب الشعر والشعراء ، وليس هناك قصيدة مشهورة أو بيت سائر يمكن أن يشبها إلى هذا البحر إلا ما ندر : ومن ذلك التمتية التي تنسب إلى تأبى شراً . أو خالف الأحمدر . ومعالها :

إن بالشَّعبِ الذي دون سَلْعٍ لقتيلاً دُمُّه ما يُطَلِّقُ



خلاصة البحر المديسد

		العروض والضرب : ١ - فاعلاتن فاعلن فاعلاتن		
١ - فاعلان ٢ - فاعلن ٣ - فعلن	فاعلاتن فاعلن	٢ - فاعلاتن فاعلن فاعلن		
		٣ - فاعلاتن فاعلن فعلن		
		١ - فعلن		
		الحبن :		
		الكف :		
		الشكل :		



تدريب على « المديد »

١ - قال الشاعر :

أنتَ في خضراءِ ضاحكةٍ من بكاءِ العارضِ المتينِ

٢ - وقال آخر :

في سبيلِ اللهِ أنفُسنا كلُّنا بالموتِ مرتينِ
كلَّ نفسٍ عندَ ميتها حظُّها من مالِها الكفنِ

٣ - وقال :

لا يُغيِّرُ منكَ خلقاً زكاً نازلٌ منِ حادثاتِ الزمانِ
كلُّ خطبٍ هينٌ إن تكسُن - إذ يُحِلُّ الخطبُ - رَحَبَ الجنانِ

٤ - وقال تأبط شراً (أو خلف الأحمر) في الرثاء :

إنَّ بالشَّعبِ الذي دونَ سَلعٍ لقتيلاً دَمُهُ ما يُطَلُّ
خلفَ العيبِ عليّ وولِّي أنا بالعيبِ له مستقيلٌ
خَبِرٌ ما نابنا مُضْمِئِلٌ جَلٌّ حتَّى دَقَّ فيه الأجلُّ
بزني الدهرُ وكان غشوماً بأبي جاره ما يَدِلُّ (١)

٥ - ولأبي محجن الثقفني :

صاحباً سَوِّءَ صَحْبَتُهُما صاحباني يومَ أرتجِلُ
ويقولان : ارتجِلْ معنا وأقولُ : إنني ثَمِيلُ
إنني باكرتُ مُتَرَعَةً مُزَّةً ، راووقها خَضِيلُ (٢)

(١) سلع : شق في الجبل ، أو اسم موضع . ما يطل : لا يذهب هدراً . مستقل : من استقل بالأمر : قام به وانفرد بتدييره . مصمئل : شديد ، ثقيل . بزني : غلبي ، والمراد : فجعي . والأبي : المتصعب الممتنع .

(٢) المزة : الخمر اللذيذة الطعم ، تلذع اللسان . والراووق : المصفاة ، أو إزاء الشراب . وخضيل : ندي ميتل . يريد أن الخمر بنت ساعتها .

٦- وقال امرؤ القيس :

وخليلٍ قد أفارقُهُ
وابنِ عمٍّ قد تركتُ له
وابنِ عمٍّ قد فُجعتُ به
ثم لا أبكي على أئسره
صقوا ماء الحوضِ عن كئده
مثل ضوء البدر في غمره

* * *

البحر الخفيف

من الأبحر السباعية المترجة . وسمي خفيفاً لخفته على اللسان . وهو يستعمل تماماً ومجزوياً .

١ - التام

أجزاؤه :

فاعلان مستفعلن (١) فاعلان فاعلان مستفعلن فاعلاتن
والبيت الذي يضبط وزنه قولُ صفي الدين :
ياخفيفاً خفتُ به الحركات فاعلان مستفعلن فاعلان

العروض والضرب

له عروضان وثلاثة أضرب :

١ - العروض الأولى صحيحة (فاعلان) ولها ضربان :

آ - الضرب الأول صحيح مثلها (فاعلان) ومثاله :

لستُ أرجو تخفيفَها من عَدابي عن فؤادي والوَعْي من هواها
العروض (من عدابي = فاعلان) ، والضرب (من هواها = فاعلان) .

(١) تكتب « مستفعلن » هكذا في هذا البحر لأنها مركبة من سببين خفيفين بينهما وقد مفروق . أما الموصولة في غيره « مستفعلن » فهي مركبة من سببين خفيفين ثم وقد مجموع ، وهذا بحسب التغييرات التي تطرأ عليها ، إذ لا يجوز في البحر الخفيف أن تحذف الفاء من « مستفعلن » وهو ما يسمى بالطي - لأنها واقعة في وسط الوتد المفروق « تنع » . وليست سرفاً ثانياً من « السبب » . ولذا تكتب بالشكل المشار إليه .

ب - الضرب الثاني محذوف (أي أستط سببه الخفيف) : فأصبح (فاعلا) وينقل إلى (فاعلن) . ومثاله قول الكميت :
 لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُمْ هَلْ آتَيْنَهُمْ أَمْ يَحُولَنْ مِنْ دُونَ ذَلِكَ الرَّدَى
 العروض (آتَيْنَهُمْ = فاعلان) ، والضرب (ك الردى = فاعلن) .

٢ - العروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولذا ضرب واحا. مثلها :
 إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامِرٍ نَنْتَصِفُ مِنْهُ أَوْ نَدَعُهُ لَكُمْ
 العروض (عامرٍ = فاعلن) ، والضرب (هُوَ لَكُمْ = فاعلن) باشباع الهاء المضمومة . ويجوز عدم الإشباع على الحين .

جوازات العروض والضرب :

١ - إن « الحين » يصح أن يدخل على العروضين وأضربهما .
 ٢ - قا. يلحق « التشعيث » (١) الضرب الأول (فاعلان) فيصبح (فالان) وينقل إلى (مفعولن) . وعندئذ يأتي هذا الضرب صحيحاً تارة . ومشعناً تارة أخرى ، في قصيدة واحدة . وهو جائز .

جوازات الحشو :

١ - (فاعلان) ياحقها :
 آ - الحين (حذف الثاني الساكن) فتصبح (فعلان) .
 ب - الكف (حذف السابع الساكن) فتصبح (فاعلات) .
 ج - الشكل (مركب من الحين والكف) فتصبح (فعلات) وهو قبيح .
 ٢ - (مستفع لن) : يلحقها التغييرات لسابقة أيضاً وهي :
 آ - الحين (متفع لن) وتنقل إلى (مفاع لن) .
 ب - الكف (مستفع ل) .
 ج - الشكل (متفع ل) وتنقل إلى (مفاع ل) .
 والأخيران قبيحان في الشعر .

(١) . التشعيث : حذف أول الودع المجموع ، كالمين من « فاعلان » فتصبح « فالان » وتنقل إلى « مفعولن » .

٢ - المجزوء

وزنه :

فاعلاتن مستفع لسن فاعلاتن مستفع لسن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان :

١ - الضرب الأول صحيح مثلها (مستفع لن) وشا.١٥٠ :

ليت شعري ماذا ترى أم عمّرو في أمرنا
العروض (ماذا ترى = مستفع لن) . والضرب (في أمرنا = مستفع لن) .

٢ - الضرب الثاني مخبون مقصور ، أي حذف ثانيه الساكن . وثاني السبب الأخير مع تسكين الأول من هذا السبب . فيصبح (متفع ل) ويأمل إلى (فعولن) مثل :

كل خطب ان لم تكو نوا غضبتهم يسير
العروض (إن لم تكو = مستفع لن) ، والضرب (يسير = فعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يلحق الخين (مستفع لن) فتصير (متفع لن) وتنقل إلى (مفاع لن) .

٢ - ويلحقها أيضاً الخين والقصر معاً: هي وضربها، فتصبح (متفع ل) وتنقل إلى (فعولن) .

جوازات الحشو :

يلحق (فاعلاتن) من التغيير ما يلحقها في حشو الخفيف التام .



ملاحظة :

الخفيف من أخف البحور على الطبع وأكثرها طلاوة على السمع ، وقرباً من النفس . وهو يشبه الوافر ليناً وطواعيةً للنظم ، ولكنه أكثر سهولة وأحسن انسجاماً ، مما يجعله

أقرب إلى القول المنثور . وقربه هذا من النثر باد على أكثر ما نظم عليه ، إلا أن الشاعر إذا أجاد فيه استطاع أن يزيل عنه صفة النثرية تلك ، ويسنغ عليه نغماً أليفاً ، ولحناً خفيفاً ، ومعنى لطيفاً ، وليس في مجور الشعر بحسب نظيره يصاح للتصرف في جميع المعاني : فخراً وحماسةً ، وغزلاً ومدحاً : ورتاءً ووصفاً ، وعتاباً وحكمةً ، وما أكثر القصائد التي تنتسب في وزنها إلى هذا البحر عند المتنبي وبشار والبحتري والمعري .

ومن الجدير بالذكر أن أكثر ما تقع الأبيات المدورة في عروض هذا البحر . وهو دليل على الثروة ، إلا أنه في غير الخفيف مستعمل حتى عند المطبوعين من الشعراء .



خلاصة الخفيف التام

العروض والضرب : ١ - فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن } ١ - فاعلاتن
٢ - فاعلن } ٢ - فاعلن

٢ - فاعلاتن مستفع لن فاعلن	فاعلاتن مستفع لن	فاعلن (١)
الخبز :	فاعلاتن متفع لن	فاعلاتن متفع لن
الكف :	فاعلاتن مستفع ل	فاعلاتن مستفع ل
الشكل :	فاعلاتن متفع ل	فاعلاتن متفع ل

خلاصة مجزوء الخفيف

العروض والضرب : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن } مستفع لن
متفع ل (فمولن) } متفع ل

الخبز :	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
الكف :	فاعلاتن	متفع ل (فمولن)	فاعلاتن
الشكل :	فاعلاتن	متفع ل (فمولن)	فاعلاتن

(١) يجوز أن يلحق الخبز عروضي الخفيف وأضربه .

تدريب على « الخفيف »

١ - للدثني :

صحبَ الناسُ قبلنا إذا ازمانا وعناهم من أمره ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه، وإن سر بعضهم أحيانا

٢ - للبحري :

صنتُ نفسي عما يدنس نفسي وتماسكتُ حين زعزعني الدهر
وترفعتُ عن جدّا كل جيسر التماساً منه لِعَسي ونكسي

٣ - للنعري :

غيرُ مجدي في ملي واعتقادي رباً لحدٍ قد صار لحداً مراراً
نوحُ باكٍ ولا ترثيمُ شادي ضاحكٍ من تراحم الأصداد

٤ - لآخر :

ليس من مات فاستراح بميتٍ إنما الميتُ من يعيش كثيراً
إنما الميتُ من يعيش كثيراً كاسفاً باله قليل الرجاء

٥ - لبشار بن برد :

قال ريمٌ مرعوثٌ لسيت والله نائلي
ساحرُ الطرفِ والنظرِ : أنت إن رُميتَ وصلنا
قلتُ : أو يغلب القدرُ فانجُ ، هل تُدركُ القمرُ ؟

٦ - وقال أبو العتاهية :

عُتِبُ ، ما للخيالِ لا أراه أتاني
خبيرِ بني ومالي لـو رأني صديقي
زائراً مُبذُ لي أو رقي لي ، لأن من سوء حالي

٧- وقال ابن الرومي في المغنية « وحيد » :

يا خليلي تيمّنتني وحيدٌ	ففؤادي بها معنى عميدٌ
غادةٌ زانها من الغصن قد	ومن الظبي مقلتانٍ وحيدٌ
تغنّى كأنها لا تُغنّي	من سكون الأوصال وهي تُجيد
مدّ في شأٍ صوتها نفسٌ كا	ف ، كأنفاس عاشقها مديدٌ

~ * *

بحر الرمل

سمي بذلك لسرعة النطق به ، وذلك لتتابع (فاعلاتن) فيه . ويطلق (الرمل) لغةً على الإسراع في المشي .

وهذا البحر سباعي التفعيلات ، ويستعمل تاماً ومجزوياً .

١ - التام

أجزاؤه في الأصل : (فاعلاتن) ست مرات :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولكن عروضه لا تستعمل إلا محذوفة : « فاعلان » (١)

وقد ضبط الحلبي وزن الرمل بقوله :

رَمَلُ الأَجْرِ تَرُوبُهُ الثِّقَاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

العروض والضرب

للرمل التام عروض واحدة محذوفة (فاعلان) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول صحيح (فاعلاتن) وشاهده قول الشاعر :

رُبَّ رَكْبٍ قَدِ أَنَاخُوا حَوْلَنَا يَشْرَبُونَ الخمرَ بِالماءِ الزَّلَالِ

العروض (حولنا : فاعلان) ، والضرب (الزلال = فاعلاتن)

(١) شذجيء عروض الرمل تامة ، في غير التصريح ، في شعر بعض القدماء : كالمتنبي ، ومهيار الديلمي ، وفي شعر بعض المعاصرين : كعملي محمود طه ، والجواهري . وقد عدّه العروضيون من عيوب الشعر وسموه « الإتماد » وهو اختلاف أعاريض القصيدة الواحدة . على أن بعض العروضيين ذكر للرمل التام عروضاً صحيحة ، لها ضرب مثلها .

٢ - الضرب الثاني مقصور (١) (فاعلان) وشاهاه :

أَبْلِخِ النَّعْمَانَ عَنِّي مَأْلُكًا أَنَّهُ قَدْ طَالَ جِسْمِي وَانْتَظَرْتُ
العروض (مألكاً = فاعلن) ، والضرب (وانتظاراً = فاعلان) .

٣ - الضرب الثالث محذوف كالعروض : (فاعلن) . كقول الشاعر :

قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لَمَّا جِئْتُهَا : شَابَ بَعْدِي رَأْسٌ هَذَا وَاشْتَهَبْتُ
العروض (جئتها = فاعلن) ، والضرب (واشتهبْتُ = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب :

يدخل (الخَبْن) وهو حذف الثاني الساكن . على العروض والضرب معاً .
وهو غير لازم فتصبح العروض المحذوفة وضربها المحذوف (فَعَيْلَانٌ) بدلا من (فاعلان)
أما الضرب الصحيح (فاعلاتن) فيصبح بعد الخبن (فَعِلَاتِن) . وأما الضرب المتصور
(فاعلان) فيصبح بعد خبته : (فَعِلَانٌ) .

جوازات الحشو :

يجوز في (فاعلاتن) ثلاثة تغييرات :

١ - الخبن : وهو حذف الثاني الساكن . فتصبح (فَعِلَاتِن) وهو حسن .

٢ - الكف : وهو حذف السابع الساكن . فتصبح (فاعلاتن) وهو صالح إلا أن
فيه شيئاً من القبح فتركه أولى . ويشترط لوجوده ألا يلحق الخبن الجزء التالي . لثلاث
يتوالى أربعة متحركات ، في جزأين : (ت فَعِلَاتِن) وهو غير جائز .

٣ - الشكل : وهو مجموع الخبن مع الكف . فتصبح (فَعِلَاتِن) وهو قليل
وقبيح ، ويشترط ألا يكفَّ الجزء الذي يسبقه .

٢ - المجزوء

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (فاعلاتن) وأضربها ثلاثة :

(١) يجوز أن تكون العروض مقصورة مع الضرب المقصور في البيت المرع ، والقصر : إسقاط ثاني
السبب الخفيف ، وتسكين أوله .

١ - الأول مسبغ (١) (فاعلاتان) وشاهده :

ياخيلِيَّ اَرْبَعًا واسْمُ تَخَيِّرَا رَبْعًا بعُسْفَانٌ

العروض (ي اربعا واسم = فاعلاتن) ، والضرب (مأ بعسفان = فاعلاتان) .

٢ - الثاني : صحيح مثلها (فاعلاتن) كتوله :

لَيْتَ هَذَا اللَّيْلَ شَهْرٌ لَانْتَرَى فِيهِ غَرِيْبًا

العروض (ليل شهر = فاعلاتن) ، والضرب (مهي غريبا = فاعلاتن) باشباع كسرة الهاء .

٣ - الثالث : محذوف (فاعلن) أي أسقط سببه الخفيف مثل :

مَالِيَا قَرَّتْ بِهِ الْعَيْنُ سَنَانٍ فِي الدَّنِيْمَا ثَمْنٌ

العروض (رَّت به العين = فاعلاتن) ، والضرب (يا ثمن = فاعلان) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يدخل (النخبن) على العروض والضرب معاً : أي حذف الثاني الساكن وهو غير لازم ، فان (فاعلاتن) في العروض الصحيحة وضربها الصحيح تصبح (فاعلاتن) (٣) .

٢ - كما أن (فاعلاتن) في الضرب الصحيح فقط قد يلحقتها (القصر) فتصبح (فاعلاتن) .

٣ - ويُنخَب الضرب المسبغ أيضاً : « فاعلاتان » فيصبح : « فَعَلَاتان » .

(١) التسبيغ : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فهو من « أسبغ الوضوء » إذا أتمه باستيفاء أركانه . فان « فاعلاتن » تصبح بالتسبيغ « فاعلاتان » .

(٢) أثبت الزجاج لمجزوء الرمل عروضاً ثانية مخنوفة : « فاعلان » ولما ضرب مثلها . ولم يذكر الخليل ذلك ، ولعله عده من مشطور المديد الثمن (التام) . ومثاله قول الشاعر :

بُؤْسَ الْحَرْبِ السِّي غَادَرَتْ قَوْمِي سُدَى

(٣) وقد يدخل « الكف » و « الشكل » على العروض الصحيحة أيضاً ، فتصبح : « فاعلات » و « فعلات » بضم التاء فيهما .

- ٤ - أما (فاعِلن) في الضرب المحذوف فتصبح بالخبين (فَعِلْنُ) .
٥ - وشذ استعداا ضربه مشعّثاً ، بحذف أول الوند المجموع .

جوازات الحشو :

يجوز دخول (الخبين ، والكف ، والشكل) على حشو مجزوء الرمل . ف (فاعِلتن) تصبح (فَعِلَاتْنُ) و (فاعِلاتُ) و (فَعِلَاتُ) .

ملاحظة :

نظمت على الرمل موضوعات شتى . وهو بحر الرقة . يوجد نظمه في الأحزان والأفراح والزهريات خاصة . ولهذا افتن فيه الأندلسيون ولعبوا به كل ملعب ، وأخرجوا منه ضروب الموشحات . ولم ينظم عليه الجاهليون كثيراً . وأكثره في مثل ما تقدم . ومع ذلك فلعترة فيه شيء من الحماسة . ومن هذا البحر لامية ابن الورد في الحكيم :
وقصيدة شوقي في العمال : وقصيدة حافظ إبراهيم في اليابان . و « الجنود » لعلي محمود طه ، و « الأطلال » لإبراهيم ناجي . ويائية ابن الفارض التي أولها :

سائقَ الأظعان يَطْوي البيدَ طَيِّباً مُنْعِماً . عرّجَ على كِثبانِ طَيِّبٍ



خلاصة الرمل التام

١ - فاعِلتن ٢ - فاعِلانُ ٣ - فاعِلن	}	فاعِلتن فاعِلتن	فاعِلتن فاعِلن	فاعِلتن فاعِلتن فاعِلن	:	العروض والضرب :
	----	فَعِلَاتْنُ فَعِلَاتْنُ	فَعِلَاتْنُ فَعِلَاتْنُ	فَعِلَاتْنُ فَعِلَاتْنُ فَعِلَاتْنُ	:	الخبين
	----	فَعِلَاتُ فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُ فَعِلَاتُ	فَعِلَاتُ فَعِلَاتُ فَعِلَاتُ	:	الكف
----	فَعِلَاتُ (١)	فَعِلَاتُ (١)	فَعِلَاتُ (١)	:	الشكل	

(١) يشترط ألا يكف الجزء الذي يسبقه .

خلاصة مجزوء الرمل

١-فاعلاتان	}	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	:	العروض والضرب
٢-فاعلاتن						
٣-فاعلة						
—		فَعِيْلَاتِن	—	فَعِيْلَاتِن	:	الحسين



تدريب على « الرمل »

١ - للأخطل الصغير :

سائِل العلياء عَنَّا والزَّمانا هل خَفَرْنَا ذِمَّةً مُذْ عَرَفَانَا ؟
المروءاتُ الَّتِي عاشت بنا لم تَزَلْ تَجْرِي سَعِيرًا فِي دِمَانَا

٢ - لعائنان قيطاز :

يا شَبَابَ العُربِ يا أُسَدَ الجِمْي مَن سِوانا يَحْسمُ الداءَ العيَاءَ ؟
نحن جيلُ الوحدةِ الكبرى على هَدْيِها سِرُّنا ، وكنا أوفياءَ
سائلوا التاريخَ عَنَّا : هل رأى خُنعًا في زَحْفِناسِ . أو أَدعياءَ

٣ - لعذر أبي ريشة :

أيها الجنديُّ يا كبشَ الفِدا يا شعاعَ الأملِ المبتسمِ
بُوركَ الجرحُ الذي تَحْمِلُهُ شرفًا تحتَ ظلالِ العَلَمِ

٤ - لابن الوردي في الحكيم :

اعتزِلْ ذِكْرَ الأغاني والنَزَلِ وقلِ الفصلَ وجانبِ من هَزَلِ
ودعِ الذكري لأيامِ الصِّبا فلايَامِ الصِّبا نَجْمٌ أَقْلِ

٥ - لشوقي في الطائرة :

مركبٌ لو سلفَ الدَّهرِ به كان إحدى مُعْجَراتِ القُدَماءِ
رائعٌ . مرتفعاً أو واقِعاً . أنفُسَ الشَّجعانِ قبلَ الجُنُباءِ

٦ - لابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حُلوةُ الرَيْقِ حَلالٌ دُمُها في كلِّ مَلَّةِ
نصفُها بِلدرٌ وإن قَسَمْتَهَا صارتَ أَهْلَهُ

٧ - لابن سينا في الخمر :

صَبَّهَا فِي الْكَأْسِ صِرْفًا غَلَبَتْ ضَوْءَ السَّجَرِ
ظَنَّهُا فِي الْكَأْسِ نَارًا فَطَقَّاهَا بِالْمِيزِجِ

٨ - وقال المتنبي في مآح بدر بن عمار :

إِنَّمَا بَدْرُ بَنِ عَمَارٍ سَحَابٌ هَطِئِلٌ ، فِيهِ ثَوَابٌ وَعِقَابٌ
إِنَّمَا بَدْرٌ رَزَايَا وَعَطَايَا وَمَنَايَا ، وَطِعَانٌ ، وَضِرَابٌ
مَا يُجِيلُ الطَّرْفَ إِلَّا حَمْدَتُهُ جُهْدَهَا الْأَيْدِي وَذَمَّتْهُ الرِّقَابُ
مَا بِهِ قَتْلٌ أَعَادِيهِ ، وَلَكِنْ يَتَّقِي إِخْلَافَ مَا تَرَجُّو الذَّنَابُ



البحر المنسرح

سمي بذلك لانسراحه وسهولته. أي سهولة جريانه على اللسان . وهو من الأبحر السباعية المترجحة . ويستعمل تاماً ومنهوكاً .

١ - التمام

هو مبني على ستة أجزاء . ووزنه في الأصل :

مستفعلن مفعولات^(١) مستفعلن مستفعلن مفعولات^(٢) مستفعلن

ولكنه لا يستعمل كذلك . وإنما يتصير على الغالب :

مستفعلن فاعلات^(١) مفتعلن مستفعلن فاعلات^(٢) مفتعلن

وضابطه قول الخليل :

منسرح^(١) فيه يُضرب المثل مستفعلن مفعولات^(٢) مفتعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفعلن)^(٣) ولها ضربان :

١ - الأول مطوي لزوماً (مفتعلن)^(٤) وشاهد: هـ :

إنّ ابن زييدٍ لازالَ مستعملاً^(٥) للخيرِ يَفشي في مِصرِه العرُفا^(٥)

العروض (مستعملاً^(٥) = مستفعلن) ، والضرب (هـ العرُفا = مفتعلن) .

(١) هذه التفعيلة بحركة الآخر من أصلها وينفرد المنسرح بذلك من بين الأبحر .

(٢) ويروى : « فاعلات » بضم التاء ، ذهاباً إلى الغالب في النظم على هذا البحر .

(٣) هذه العروض يندر استعمالها صحيحة والأكثر استعمالها مطوية تحذف الرابع الساكن : « مفتعلن » .

(٤) تحذف الرابع الساكن من « مستفعلن » فتصبح « مستعلن » وتنتقل إلى « مفتعلن » .

(٥) مستعملاً للخير : أي يقع منه الإكرام والإحسان . المصّر : البلدة . العرف : المعروف .

٢ - الثاني : مقطوع (مفعولن) (١) وهو مردوف غالباً . ومثاله :

اصبرْ على خُلِقْ مَنْ تعاشره وداره . فالليْب مَنْ داري
العروض (عاشره = مفتعلن) ، والضرب (مَنْ داري = مفعولن) .

جوازات العروض :

١ - مستفعلن (في العروض) : يصيبها الطي غالباً فتصبح (مفتعلن) وهو حسن
جائز وكثير الورد .

٢ - مستفعلن (في العروض أيضاً) : يصيبها الحبن وهو حذف الثاني الساكن
فتصبح (مُتَفَعِّلِن) (٢) .

جوازات الحشو :

١ - (مستفعلن) : يصيبها التغيرات التالية :

آ - الحبن : وهو صالح وتصبح (مُتَفَعِّلِن) وقد تنقل إلى (مفاعان) (٣) .

ب - الطي (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مستعلن) وتتمل إلى (مُتَفَعِّلِن) وهو
حسن في الشعر .

ج - الخبيل (٤) (وهو اجتماع الطي والحبن) فتصبح (مُتَعَلِّن) وتنقل إلى
(فَعَلِّتُن) . وهذا نادر ومفترط في التبحر .

٢ - (مفعولات) : يصيبها :

آ - الطي : (غالباً) وهو جائز كثير الورد ، بـل مستحسن ، وتصبح (مَفْعَلَاتُ)
وتحول إلى (فاعلات) .

(١) حذف آخر الوند المجموع - وهو النون من « مستفعلن » - وسكن ما قبله ، وهو اللام ، فصار
« مستفعل » بسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » .

(٢) وأجاز بعضهم بجي الضرب مخبوناً أيضاً على « متفعلن » ولكن ذلك خلاف الأولى ، وحمل على الشذوذ .

(٣) وأجاز بعضهم حرم « متفعلن » المخبونة ، في أول المنسرح خاصة ، فتصبح « تفعلن » وتنقل إلى
« فاعلن » ، وهو يمنع عند الخليل ، لأن الحرم لا يكون إلا في الوند المجموع أصلاً .

(٤) الخبيل ، في اللغة : الإفساد . يقال : خبيل فلاناً : أي أفسد عقله وأذهب فؤاده . وخبيل الإنسان والحيوان :
أفسد أعضائه بقطع أو غيره ، فلا تؤدي عملها .

ب - الخبن : فتصبح (مَعُولَات) وتنقل إلى « فَعُولَات » وهو قبيح .
 ج - الخبل : (اجتماع الطي والخبن) فتصبح (مَعَلَات) وتنقل إلى (فَعَلَات)
 وهو نادر ومفرط في التبح .

٢ - منهوك المنسرح

هو الذي ذهب ثلثاه وبقي منه تفعيلتان فقط (مستفعلن مفعولات) وهذا تشكلاان
 البيت ، وبذلك يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً في الوقت نفسه .

ونجىء (مفعولات) فيه على شكلين :

١ - موقوفة^(١) : (مفعولان) والردف لازم لها أو مستحسن . مثالها قول هند
 بنت عتبة :

صبراً بني عبد الدار

٢ - مكسوفة^(٢) : (مفعولن) ومثالها قول أم سعد بن معاذ ترثي ولدها :
 ويلسم سعداً سعداً^(٣)

جوازاته في الجزء الأخير :

١ - الجزء الموقوف . (مفعولان) : يلحقه الخبن فيصبح (مَعُولان) وينقل إلى
 (فَعُولان) . وبذلك يكون منهوكاً موقوفاً مخبوناً .

٢ - الجزء المكسوف : (مفعولن) : يلحقه الخبن أيضاً فيصبح (مَعُولن)
 وينقل إلى (فَعُولن) . وبذلك يكون منهوكاً مكسوفاً مخبوناً .

جوازات الحشو :

قد يصيب الخبن (مستفعلن) فتصبح (مُتَفَعِّلُن) .



- (١) الوقف : تسكين السابع المتحرك ، ف « مفعولات » تصبح « مفعولات » وتنقل إلى « مفعولان » .
 (٢) الكسف : حذف السابع المتحرك وهو التاء من « مفعولات » فتصبح « مفعولا » وتنقل إلى « مفعولن » .
 والكسف في اللغة : القطع . وقد يسمى عند بعض العروضيين : « الكشف » ، ووجه التسمية أن
 الكشف في الأصل إزالة الغطاء ، والحرف الأخير كالغطاء ، فشبهت إزالته بإزالة الغطاء .
 (٣) أي : ويل لأم سعد من سعد .

ملاحظة :

في « المنسرح » ليونة ورقية تساعدان على التأمل والتعبير عن المشاعر التي تحتاج في النفس ، وذلك ما تحس به في قصيدة أبي فراس التي يناجي فيها أمه . وفي لامية الأعشى : « إن محلاً .. » وغيرهما . من قصائنا الشكوى والرتاء والحكمة .

ولكن هذا البحر . على رفته ولينه . من البحر الصعبة العسرة . وسرّ ذلك يكمن وراء هذا الين الذي يقرّبه من النثر . فيخيل إليك أن فيه شيئاً من الاضطراب . وربما كان هذا سبب انصراف الشعراء عن ركوب متنه .

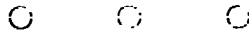


خلاصة المنسرح التام

العروض والضرب :	مستفعلن مفعولات	مستفعلن	مفعولات	مفتعلن	١ -
	مفتعلن	مفعولات	مفتعلن	مفعولن	٢ -
الخبز	مُتَفَعِّلان	فَعُولات	مُتَفَعِّلان	فَعُولات	—
الطي	مُفْتَعِّلان	فَاعِلات	مُفْتَعِّلان	فَاعِلات	—
الخبيل	مُتَعِّلان	فَعِلات	مُتَعِّلان	فَعِلات	—

خلاصة منهوك المنسرح

١ -	مستفعلن	مفعولان
الخبز :	مُتَفَعِّلان	فَعُولان
٢ -	مستفعلن	مفعولن
الخبز :	مُتَفَعِّلان	فَعُولان



تدريب على « المنسرح »

١ - لأبي فراس :

ياحسرة ما أكادُ أحملها
عليلة بالشام مفردة
تسأل عنا الركبانَ جاهدة
يا من رأى لي بخصن خرشنة
آخِرها مُزعجٌ وأولُها
باتَ بأيدي العِدى معلَّها
بأذمُعٍ ما تكادُ تُميلها :
أسدَ شَرَى في القيودِ أرجلُها؟

٢ - ولصفي الدين الحلتي :

قد أضحكَ الروضَ مدمعُ السحبِ
وقهقهه الوردُ للصبا ، فغدت
وتوجَّ الزهرُ عاطلَ القُضبِ
تملاً فاهُ قراضةُ الذهبِ

٣ - ولابن الرومي في الشيب :

أولُ بَدءِ المَشيبِ واحدةٌ
مثلُ الحريقتِ العظيمِ تبدؤه
تُشعلُ ما جاورتُ من الشعيرِ
أولَ صَوولِ صغيرةُ الشريرِ

٤ - وللحلي في الرثاء :

انظُر إلى المجد كيف ينهدمُ
واعجب لشهبِ البزاة كيف غدتُ .
وعُروةِ الملِّكِ كيف تنفصمُ
تسطو عليها الحدآنُ والرَّخَمُ (١)

٥ - وقال آخر :

في شَجَرِ السَّرْوِ منهمُ مثلُ
له رُواءٌ وماله ثمَّـرُ

٦ - وقال البحري :

كم من حنينٍ إليك مجلوبِ
ودمع عينٍ عليك مسكوبِ

(١) البازي : من صقور الصيد . والحدأة : طائر خطاف . والرخم : طائر طويل الجناحين والذنب .

وَأَنْتَ فِي شَحْطِ نَيْسَةٍ قَدَفٍ يَهْوُنُ فِيهَا عَلَيْكَ تَعْدِييَ (١)
وما يزال الفراقُ يَبْحَثُ عَنْ نَارٍ ، لَدَى الْعَاشِقِينَ ، مَطْلُوبِ

٧ - ولأُمِّ سَعْدِ بْنِ مَعَاذٍ - حِينَ مَاتَ ابْنُهَا سَعْدٌ يَوْمَ الْخَنْدَقِ :

وَيْلُكُمْ سَعْدِ سَعْدًا
صِرَامَةً ، وَجِدًّا
وَسُؤْدَدًا ، وَمُجَّدًا
وَفَارِسَنًا مُعَدًّا
سُودًا بِهِ مَسَدًّا
يَقْدُ هَامًا قَدًّا

○ ○ ○

(١) الشحط : البعد ، أو المزار . نيةٌ قَدَفٌ : رحلةٌ بعيدة .

الجَرُّ البَسِيطُ

سمي بذلك لانتباط أسبابه أي تواليها ، ففي كل جزء سباعي سببان متواليان .
وهو (فعيل) بمعنى (مفعول) . وهو أيضاً من الأجر المتزجة ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ - التام

وزنه في الأصل :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

وبيته عنده الخليل . في الوزن المتعمل :

إن البسيط لديه يُبَسِّطُ الأَمَلُ مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

العروض والضرب

أه عروض واحدة مخبونة وجوباً (فَعِلان) . ولها ضربان :

١ - الأول : مخبون كهروضه (فَعِلان) أي حذف ثانيه الداكن . ومثاله :

الخليلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقلمُ

العروض (رِفْعِي = فَعِلان) ، والضرب (قامُ = فَعِلان) .

٢ - والثاني : مقطوع (١) مردف غالباً (فَعِلان) ، ومثاله قول الخطيبه :

من يفعلِ الخيرَ لا يَعدَمُ جَوازِيَهُ لا يَندهِبُ العُرْفُ بَينَ اللهِ والناسِ

العروض (زِيَه = فَعِلان) ، والضرب (ناس = فَعِلان) .

(١) القطع : حذف أول الوند المجموع وهو العين من (فاعِلن) فأصبح (فالن) ونقل إلى (فعلن) بسكون العين . ويجوز أن نقول حذف : ساكن الوند المجموع ، وهو النون من « فاعِلن » ، وسكن ما قبله وهو اللام فتصبح « فاعِل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

جوازاات الحشو :

١ - (مستفعلن) : يجوز فيها :

آ - الخَبْنُ : (حذف الثاني الساكن) فتصبح (مُتَفَعِّلُنْ) . وهو حَسَنٌ إذا لحقها في أول الصار . وأول العجز . قليل وغير مستحسن في سائر الحشو .

ب - الطَيِّ : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مفتعلن) وهو قليل وغير حسن ، ولكنه مقبول في الشطر الأول فقط عند بعضهم .

ج - الخَبْلُ : (اجتماع الخبن والطبي) فتصبح (مُتَعَلِّنٌ) وهو نادر جداً وقبيح جداً أيضاً . فيحسن بالشاعر اجتنابه .

٢ - (فاعلن) : يلحقها الخبن فتصير (فَعَلِنٌ) وهو حسن .

٢ - مجزوء البسيط

يجوز استعمال البسيط مجزوءاً بأن تصير أجزاؤه ستة بحذف (فاعلن) الأخيرة من كل شطر ويصبح وزنه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

العروض والضرب

له عروضان تتوزعهما أربعة أضرب :

١ - العروض الأولى : صحيحة (مستفعلن) ، ولها ثلاثة أضرب :

أ - الأول : مُدْبِلٌ (١) مردوف (مستفعلان) ومثاله قول الأسود بن يعفر :

إِنَّا ذَمَمْنَا ، عَلَى مَا خَيَّلَتْ ، سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرَأَ مِنْ تَمِيمٍ

العروض (ما خيَّلت = مستفعلن) ، والضرب (رأ من تميم = مستفعلان)

(١) ويقال أيضاً مُذَال . والتذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ف (مستفعلن) تصير بالتذييل « مستفعلان » بسكون النون .

ب - الثاني : صحيح كالعروض (مستفعلن) . وشاهده قول مرقش :

ماذا وقوفي على ربع عفا مُخْتَوِّلِي دَارِسٍ مُسْتَعْجِمٍ

العروض (ربع عفا = مستفعلن) . والضرب (مستعجم = مستفعلن) .

ج - الثالث : مقطوع (١) : (مفعولن) ، ومثاله :

سيروا معاً إنما ميعادُكم^١ يوم الثلاثاء بطنّ الوادي

العروض (ميعادُكم = مستفعلن) . والضرب (ن الوادي = مفعولن) .

٢ - العروض الثانية : مقطوعة (مفعولن) . ولها ضرب واحد . مقطوع (مفعولن)

ومثاله :

ماهيّج الشوق من أطلالٍ أضحت فقاراً كوحى الواحي^(٢)

العروض (أطلالٍ = مفعولن) : والضرب (ي الواحي = مفعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - ينحق العروض المتطوعة وضربها : (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن

فتصيران (فعولن)^(٣) . ويسمى الوزن عندئذ (المكبول) أو (مخلع

البيط) . ومثاله :

أصبحت والشيب قـ. علاني يدعو حثيثاً إلى الخضاب

٢ - مستفعلان : (أول أضرب العروض الأولى) : يادخاه (الخبن) فيصير

(مُسْتَفْعِلَانٌ) .

(١) وذلك بحذف أول الوند المجموع من « مستفعلن » وهو العين ، فتصبح « مستفعلن » وتنقل إلى « مفعولن » أو بحذف ساكن الوند المجموع ، وهو النون ، وتسكين ما قبله وهو اللام ، فتصبح « مستفعل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « مفعولن » .

(٢) ما : اسم موصول ، ومن : بيان لـ « ما » . وجملة « أضحت » خبر « ما » ، وأنت الفعل باعتبار معنى « ما » يعني الأطلال نفسها . ووحى الواحي : كتابة الكاتب .

(٣) فالتفعيلة الأصلية المقطوعة « مفعولن » تصبح بعد الخبن « ممولن » وتنقل إلى « فعولن » .

٣ - مستفعلن : (الضرب الثاني التصحيح من العروض الأولى) يابخاه :

أ ... الخين (حذف الثاني الساكن) فيصبح (مَفْتَعِلِنُ) .

ب ... الطيِّ (حذف الرابع الساكن) فيصبح (مَفْتَعِلِنُ) .

ج ... الخبيل (اجتماع الطيِّ والخين) فيصبح (مَفْتَعِلِنُ) : ويقل إلى (فَعْلَانَتُنُ) .

جوازات الحشو :

(مستفعلن) : يدخلها :

١ . الخين : (حذف الثاني الساكن) فتصير (مَفْتَعِلِنُ) وهو صالح لا بأس به .

٢ . الطيِّ : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مَفْتَعِلِنُ) .

٣ . الخبيل : (يجمع الطيِّ والخين) فتصبح (مَفْتَعِلِنُ) وتقل إلى (فَعْلَانَتُنُ) .

ملاحظة :

البسيط بحر كثير الاستعمال كالطويل - وهو يقرب منه أيضاً في استيعاب الأغراض والمعاني المختلفة. ولكنه لا يلين لينتهُ للتصرف في التراكيب والأناظ، مع أن كلا البحرين ... ماوي الأجزاء .

وهو من ناحية أخرى يفوق الطويل رقةً وجزالةً . ولهذا قلَّ في شعر الجاهليين وكثُر في أشعار المرثدين ومن بعدهم . ومن أمثلته في القديم، معلقة النابغة ، وفي شعر البرباسيين: بائيتة أبي تمام في عمورية ، وعينيتة ابن زُرَيْق البغدادي ، وقصيدة الرندي في رثاء الأندلس . وقد جرى معظم أصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية على ركوب هذا البحر ، ورائدهم في ذلك كعب بن زهير في قصيدة « بانت سعاد » .



خلاصة البسيط التام

١ - فَعَلِن	} مستفعلن فاعلن مستفعلن	العروض والضرب : مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعَلِن	
٢ - فَعَلْن			
-----	مُتَفَعِّلِن فَعَلِن مُتَفَعِّلِن	-----	الخَبِين
-----	مُفْتَعِّلِن فَعَلِن مُفْتَعِّلِن	-----	الطَي
-----	مُتَعِّلِن فَعَلِن مُتَعِّلِن	-----	الخَبِيل

خلاصة مجزوء البسيط

١ - مُسْتَفْعِلَانٌ	} مستفعلن فاعلن	العروض والضرب : ١ - مستفعلن فاعلن مُسْتَفْعِلَانٌ	
٢ - مُسْتَفْعِلَانِ			
٣ - مَفْعُولَانِ		٢ - مستفعلن فاعلن مَفْعُولَانِ	
(قد يلحق الخبِين عروض الثانية وضربها فتصيران : قد يلحق الخبِين (مستفعلان) فيصير (مستفعلان) قد يلحق التغير الضرب الثاني (مستفعلن) إلى : متفعلن ، مفتعلن ، متعلن)			
-----	مُتَفَعِّلَانِ	-----	الخَبِين
-----	مُفْتَعِّلَانِ	-----	الطَي
-----	مُتَعِّلَانِ	-----	الخَبِيل

○ ○ ○

تدريب على « البسيط »

١ . للنابغة :

يادار مية بالعياء فالسند
وقفت فيها أميلاً كسي أسألها

٢ لأبي تمام :

السيفُ أصدقُ أبناءِ من الكتب
بيضُ الصفائحِ - لاسودَّ الصفائفِ . في

٣ لابن زريق :

لا تعذليهِ فإنَّ العذلَ يولعهُ
أستودعُ اللهَ في بغدادَ لي قمرأ

٤ لأبي البقاء الرندي :

لكلِّ شيءٍ إذا ماتمَّ نقصانُ
هيَ الأمورُ كما شاهدتها دُولُ

٥ لكعب بن زهير :

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلتُ

٦ لأحد الشعراء :

كأنما الماءُ في صفاءِ

(١) العياء ، والسند ، موزمان ، أقوى المكان : خلا من أهله . عيت : عجزت .

(٢) العذل : اللوم . الكرخ : حي في بغداد .

٧ - ولآخر :

هل ينفع الوجدُ أو يُفِيدُ
أم هل على من بكى جناحُ؟

٨ - وقيل :

وزعموا أنهم لقيهم رجلٌ
فأخلوا ماله وضربوا عنقه

٩ - وقال ابن الرومي في الهجاء :

وجهك ياعمرو فيه طولُ
والكلبُ وافٍ وفيك غدرُ
وقد يحامي عن المواشي
وأنت من بيتِ أهلِ سوءِ
مستغلن فاعلن فعولُ
مستغلن فاعلن فعولُ
معنى سوى أنه فضول



بحر الرجز

سمي بذلك لاضطرابه . ويقال للناقة التي يرتعش فخذها : (رجزاء) . وإنما كان هذا البحر مضطرباً لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه . ولأنه يكثر فيه الجوازات والتغيرات . ثم إنه يستعمل تاماً . ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً . فهو أكثر الأبحر تغيراً ، لا يثبت على حال واحدة . وفي هذا ما يسهل على الشعراء أن ينظموا عليه ، لذا أطلق القدماء عليه اسم : (حمار الشعراء) . وكان فيما مضى مطيئةً للشعر التعليمي ، إذ نظموا عليه مختلف المتون : من نحو وصرف وبلاغة وعروض ومصطلح الحديث ، كألفية ابن مالك وغيرها ، كما نظموا عليه الشعر القصصي .

وقد كان هذا البحر أول ما نظم عليه العرب أشعارهم في الجاهلية الأولى ، لسهولة وموافقته للغناء وحداء الإبل : وامتيح الماء ، ومواقف الحروب والفخر . وسموا المنظومة منه أرجوزة .

والرجز من الأبحر السباعية ، وهو يستعمل --- كما ذكرنا - تاماً ، ومجزوءاً : ومشطوراً : ومنهوكاً .

١ - الرجز التام

وزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وبيت الحلي في ضبط وزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهل

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (مستعلن) ، ولها ضربان :

١ - الضرب الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مستعلن) ، وشاهده :

فَارَقْتُ أَطْلَالَاً فِيهَا عَصْبَةٌ قَدْ قَطَعْتُ مِنْ صُحْبِي أَطْمَاعَهَا

العروض (ها عصبه = مستعلن) ، والضرب (أطماعها = مستعلن) .

٢ - الضرب الثاني : مقطوع (١) (مفعولن) ويلزمه الردف . كقوله :

الْقَلْبُ مِنْهَا مَسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَالْقَلْبُ مَنِى جَاهِدٌ مَجْهُودٌ

العروض (ح سالم = مستعلن) ، والضرب (مجهود = مفعولن) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

١ - الخين (حذف الثاني الساكن) : يلحق العروض - وضربتيها : الصحيح والمقطوع ،

ذ (مستعلن) هنا تصحيح (مُتَّفَعِلِن) . و (مفعولن) تصحيح (معولن = فعولن) .

٢ - الطي (حذف الرابع الساكن) : يلحق العروض والضرب الصحيحين : دون

الضرب المقطوع . فيصيران (مُسْتَعِلِن = مُفْتَعِلِن) .

٣ - الخبيل (مجموع الخين والطي) : يلحق العروض والضرب الصحيحين أيضاً .

دون الضرب المقطوع : فيصيران (مُتَعِلِن = فَعَلْتُن) . وهو قبيح (٣) .

جوازات الحشو :

يلحق حشو الرجز التام ما لحق عروضه وضربيه من تغييرات . يعني : الخين ،

والطي ، والخبيل .

(١) حذف ساكن وتده ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فأصبح « مستعل » بسكون اللام ، وينقل إلى « مفعولن » .

(٢) حكى بعضهم للرجز التام عروضاً ثانية مقطوعة « مفعولن » ، لها ضرب مثلها .

(٣) استعمال المولدون التذييل كثيراً في أضرب الرجز ، يعني زيادة حرف ساكن بعد الوند المجموع « مستفلان » . وهو شاذ .

٢ - المجزوء

وزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة . وزنها (مستفعلن) ، ولها ضرب واحد صحيح مثلها وزنه (مستفعلن) : كقول الشاعر :

قد هاجَ قلبي منزلٌ مِنْ أُمَّ عَمْرٍو مُقْفِرٌ
العروض (بي منزلٌ = مستفعلن) ، والضرب (رٍ مقفرٌ = مستفعلن) .

جوازات المجزوء :

يلحق كلاً من عروضه وضربه وحشوه ، ما لحق الرجز التام ، من خَبِنٍ ،
وطيٍّ ، وخبَلٍ .

٣ - المشطور

وهو الذي حذف منه ثلاثة أجزاء ، وبقي على شطر واحد ثلاثي الأجزاء ،
ويسمى هذا الشطر الباقي بيتاً ، وبذا تصبح عروضه هي نفسها الضرب أيضاً . وزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وشاهده قول الشاعر :

ما هاجَ أحزاناَ وشجواً قد شججا(١)

عروضه وضربه (وأ قد شججا = مستفعلن) (٢) .

جوازات المشطور :

يلحق أجزاءه جميعاً ما لحق التام والمجزوء ، من خَبِنٍ ، وطيٍّ ، وخبَلٍ .

(١) ما : اسم استفهام . الشجوا : النصّة في الحلق . شجاء : أحزنه .

(٢) حكى بعضهم للمشطور عروضاً مقطوعة « مستفعلٌ » بسكون اللام ، وتنتقل إلى « مفعولن » . وهي الضرب أيضاً . ولها أمثلة في الشعر العربي ، ولا سيما المحدث .

أما العروض المقطوعة (مفعولن) - التي حكاها بعضهم لمشطور الرجز ، وهي نفسها الضرب - فكثيراً ما يصيبها الخبثن فقط ، فتصبح (مَعُولن) ، وتُنقل إلى (فَعولن) .

٤ - المنهوك

وهو ما ذهب ثلثاه ، أي أربع تفعيلات ، وبقيت تفعيلتان اثنتان يقوم البيت كله عليهما . وتصبح العروض هي عين الضرب أيضاً (مستفعلن) . ووزنه :

مستفعلن مستفعلن

وشاهده قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم حُنَيْن :

يا ليتني فيها جَدَعٌ

أخبُّ فيها ، وأضع^(١)

فَعروض البيت الأول وضربه : (فيها جَدَعٌ = مستفعلن) . ومثلها في البيت الثاني : (ها وأضع = مُفْتَعَلن) .

جوازات المنهوك :

يلحق أجزاءه الخبثن ، والطيِّ والخبيل ، كما هو الشأن في تامِّ الرجز ، ومجزؤه ، ومشطوره .



ملاحظات :

١ - إن الجوازات الكثيرة لبحر الرجز جعلته مرناً ليئناً ، بل أقرب إلى النثر ، حتى أبيع للراجز ما لم يَبْح للشاعر . ولم يكن للرجز مكان لائق في الشعر إلا في أواسط العصر الأموي على يد العجاج وابنه رؤبة وغيرهما . وتبعهم المحدثون من بعد ، كبشار ، وأبي نواس .. ثم جمعوا بين الرجز والقصيد . ثم أصبح الرجز مطيةً للشعر التعليمي ، وميداناً لنظم العلوم والقصص ، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني .

(١) الجَدَع : الشاب القوي . والخبب والوضع : نوعان من السير . ويُنسب هذا الرجز أيضاً إلى ورقة ابن نوفل .

٢ - والقصيدة في الشعر تقابلها الأرجوزة في بحر الرجز ، وتساهل بعضهم فسمي الأرجوزة قصيدةً ، خلافاً للجمهور . ولا تسمى الأرجوزة كذلك إلا إذا طالت أبياتها ، وإلا فهي قطعة أو مقطوعة .

وقد استخدم المحدثون شكلاً من الرجز ، يتفق فيه كل شطرين من الأرجوزة في روي واحدٍ ، كقول أبي العتاهية من أرجوزة له :

حسبكَ ممتاً تبغيه القوتُ ما أكثر القوتِ لمن يموتُ
إن كان لا يُغنيكَ ما يكفيكَ فكلُّ ما في الأرض لا يُغنيكَ
لكلِّ ما يؤذي - وإن قلَّ - ألمٌ ما أطولَ الليلَ على من لم يتمَّ ...

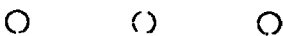
ويطلقون على مثل هذه الأرجوزة اسم « المزدوجة » لآزدواج الروي في كل بيتٍ منها ، كما يسمونها « الأرجوزة المشطورة » .

وهاتان التسميتان : « المزدوجة » و « المشطورة » توحيان باختلافهما في جعل الأرجوزة من تامّ الرّجز ، أو من مشطوره . فأبيات أبي العتاهية السابقة - وهي مزدوجة الأشطُر ... عددها ثلاثة بناءً على أنها من كامل الرجز ، ويكون كل بيتٍ منها مصرعاً ، وهذه الأبيات عددها ستة إذا جعلناها من مشطور الرجز ، وكل ثلاث تفعيلات تكون بيتاً كاملاً ، كما يكون كل بيتين شعراً مزدوجاً مستقلاً .

٣ - والأرجوزة إذا كانت من المشطور ذي التفعيلات الثلاث ، تُكتب أبياتها بعضها تحت بعض ، ولكن بعض الكتاب والدارسين يجعلون كل بيتين في سطرٍ واحد ، وكأنهم ينظرون إليهما على أنهما بيت واحد مصرع .

٤ ... اختلف العلماء في عدد الرّجز من الشعر ، حتى ذهب بعضهم إلى أنه بضربٍ من السجع أشبهه ، ولا سيما مشطوره ومنهوكه . وجمهور العروضيين يذهبون إلى أن الرجز من الشعر .

٥ .. صنع المولّدون - مثل سلّم الخاسر - أراجيز على تفعيلة واحدة في كل بيت ، وسمي الجوهري ذلك بالمقطع .



خلاصة الرجز التام

١ - مستفعلن ٢ - مفعولن	مستفعلن مستفعلن	العروض والضرب : مستفعلن مستفعلن مستفعلن
	مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن	الخبث : مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن
	مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن (٢)	الطيّ : مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن
	مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن (٢)	الخبث : مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن

○

خلاصة مجزوء الرجز

مستفعلن مستفعلن	العروض والضرب : مستفعلن مستفعلن
مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن	الخبث : مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن
مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن	الطيّ : مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن
مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن	الخبث : مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن

○

خلاصة مشطور الرجز

١ - مستفعلن ٢ - مفعولن	مستفعلن مستفعلن	العروض والضرب : مستفعلن مستفعلن
	مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن	الخبث : مُتَفَعِّلِن مُتَفَعِّلِن
	مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن (٢)	الطيّ : مُفْتَعِّلِن مُفْتَعِّلِن
	مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن (٣)	الخبث : مُتَعِّلِن مُتَعِّلِن

○

- (١) هذا في الضرب الصحيح عند خبته . أما المقطوع فيصبح بعد الخبث (معلن - فعولن) .
 (٢) هذا في الضرب الصحيح وحده ، دون الضرب المقطوع .
 (٣) الضرب المراد هنا هو الصحيح « مستفعلن » ، في حالاته الثلاث : مخبوناً ، ومطوياً ، ومخبولاً . أما المقطوع فلا يلحقه إلا الخبث فقط ، ويصبح « فعولن » .

خلاصة المنهوك

مستفعلن	مستفعلن	: العروض والضرب :
مُتَفَعِّلِن	مُتَفَعِّلِن	: الحين :
مفتعلن	مفتعلن	: الطي :
مُتَعَلِن	مُتَعَلِن	: الحبل :



تدريب على « الرجز »

١ - للتريّ الرقاء في الشمة :

مفتولة مجلولة
كأنها عمّر النسي
تَحكي لنا قَدَّ الأسَلُ
والنارُ فيها كالأجلُ

٢ - للحطيثة :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سلّمهُ
زلّت به إلى الحضيضِ قدّمهُ
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمهُ
يريدُ أن يُعربهُ ، فيعجمهُ (١)

٣ - لعبد المحسن الصوري :

يستوجبُ العفوَ الفتي إذا اعترفُ
لقوله : « قُلْ للذين كفروا
وتاب بما قد جنّاهُ واقترفُ
إنّ ينتهوا يُخفّر لهم ما قد سلّفُ » (٢)

٤ - لصفي الدين الحلي :

لا بَلَّغَ الحاسدُ ما تمنى
ولا أراه الله ما يرومهُ
أبلغكمُ أي جحدتُ جبكم
فقد قضى وجرأ ومات مِنّا
فيها ، ولا بُلّغَ سوءَ عنا
أصاب في اللفظِ وأخطأ المعنى

٥ - لابن خلكان :

يا سائلي عن حالي
قد صيرتُ بعد قوّةٍ
أمشي على ثلاثيّةٍ
خُذْ شرحَهَا ملخصاً
تفصّلْ أفلادَ الحصى (٣)
أجودُ ما فيها العصا

- (١) أعرب الكلام : أوضحه وجاء به فصيحاً . وأعجمه : خلاف أعربه . وقوله : « فيعجمه » على الاستئناف : أي : فهو يعجمه .
(٢) ما بين الأهلة جزء من آية قرآنية .
(٣) تفصّل : تقطع وتكسر . والأفلاد : ج فلذة وهي القطة من الشيء .

٦ - لِرَوَيْشِدِ الْعِبْرِيِّ :

هَذَا أَوَانُ الشَّدْرِ فَاشْتَدَّي زَيْمٌ
قَدْ لَفَّهَا اللَّيْلُ بِسَوَاقٍ حُطَّسَمٌ
لَيْسَ بِرَاعِي إِبِلٍ ، وَلَا غَنَمٍ
وَلَا يَجْزَارٍ عَلَى ظَهْرِ وَضَمٍّ (١)

٧ - وَمِنْ أَلْفِيَةِ ابْنِ مَالِكٍ فِي « كَان » وَأَخْوَاتِهَا :

تَرْفَعُ « كَان » الْمَبْتَدَأَ اسْمًا ، وَالخَبْرُ
كَكَانَ : ظَلَّمَ ، بَاتَ ، أَضْحَى ، أَصْبَحَا
فَيَّيَّ ، وَانْفَكَ ، وَهَذَا الْأَرْبَعَةُ
وَمِثْلُ « كَان » : « دَامَ » مَسْبُوقًا بِـ « مَا »
تَنْصِبُهُ ، كَ « كَان » سَيِّدًا عُمَرَ
أَمْسَى ، وَصَارَ ، لَيْسَ ، زَالَ ، بَرِحَا
لَشِبْهُ نَفْسِي ، أَوْ لِنَفْسِي مُتَّبِعَهُ
كَ « أَعْطَى مَادَمْتُ مَصِيبًا دَرِهَمَا »

٨ - وَلِأَحَدِهِمْ ، عَلَى لِسَانِ الضَّبِّ :

أَصْبَحَ قَلْبِي صَرِدَا
لَا يَشْتَهِي أَنْ يَرِدَا
إِلَّا عَرَادًا عَرِدَا
وَصَلِيَانًا بَرِدَا (٢)



(١) زَيْمٌ : اسْمُ فَرَسٍ أَوْ نَاقَةٍ ، وَقِيلَ : اسْمُ الْحَرْبِ . وَالْحُطَّسَمُ : الرَّاعِي الظُّلُومُ لِلْمَاشِيَةِ . وَالرَّوَضَمُ : خَشَبَةُ الْجَزَارِ الَّتِي يَقَطَعُ عَلَيْهَا اللَّحْمَ .

(٢) صَرَدَ عَنِ الشَّيْءِ : انْتَهَى عَنْهُ . وَالْعَرَادُ الْعَرْدُ : الْحَشِيشُ الَّذِي يَخْرُجُ وَاشْتَدَّ . وَالصَّلِيَانُ : نَوْعٌ مِنَ الشَّجَرِ . وَالْبَرِيدُ : الْبَارِدُ .

البحر السريع

سمي بذلك لسرعة النطق به ، ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب (١) ، بحسب دائرته العروضية ، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزئتها . وهو من الأبحر السباعية ، ويستعمل تاماً ومشطوراً .

١ - السريع التام

وزنه في الأصل :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ
ولكنه لا يستعمل هكذا سالماً ، صحيح العروض والضرب ، بل الوزن المستعمل منه هو :

مستفعلن مستفعلن فاعلنُ مستفعلن مستفعلن فاعلنُ
وبيت الخلي في ضبط وزنه :
بحرٌ سريعٌ ماله ساحلُ مستفعلن مستفعلن فاعلنُ

العروض والضرب

له عروضان يتوزعهما أربعة أضرب ، ثلاثة للأولى وواحد للثانية :

١ - العروض الأولى : مطوية مكسوفة (٢) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

(١) وذلك لأن في « مستفعلن » الأولى والثانية أربعة أسباب ، وفي « مفعولات » الثالثة ثلاثة أسباب ، لأن أول الوقت المفروق - وهو « لات » - فيه سببٌ خفيف صورةً .

(٢) الطي : حذف الرابع الساكن ، أي الواو من « مفعولات » فتصبح (مفعلات) . والكسف : حذف السابع المتحرك ، أي التاء ، فتصبح « مفعلا » وتنقل إلى « فاعلن » . ويسمى « الكشف » أيضاً ، كما سبق في المنسرح .

أ - الأول : مطويّ موقوف (١) : (فاعلان) ويلزمه الرفع . ومثاله قول الشاعر :

قومي فقد نامت عيونُ الدجى واستيقظت عينُ الصبح الجميلُ
العروض (نُ الدجى = فاعلن) ، والضرب (ح الجميل = فاعلان) .

ب - الثاني : مطويّ مكسوف : (فاعلن) كالعروض . وبيته :

هاجَ الهوى رسمُ بذات الغضا مَحَلُولِيْكَ مُسْتَعْجِمُ مَحْوِلُ (٢)
العروض (ت الغضا = فاعلن) ، والضرب (مَحْوِلُ = فاعلن) .

ج - الثالث : أصلم (٣) : (فَعْلُنُ) . كقول الشاعر :

قالتُ ولم تَقْصِدْ لِقَيْلِ الحنا مهلاً فقد أبلغتَ أَسْماعِي
العروض (ل الحنا = فاعلن) ، والضرب (ماعِي = فَعْلُنُ) .

٢ - العروض الثانية : مخبولة مكسوفة (فَعْلُنُ) (٤) : ولها ضرب واحد مثلها ، وزنه (فَعْلُنُ) أيضاً ، كقول المرقش الأكبر :

النشْرُ مِسْكٌ والوجهُ دَنَا نَيْرٌ وأطرافُ الأكفِ عَنَمٌ
العروض (هُ دَنَا = فَعْلُنُ) ، والضرب (فِ عَنَمٌ = فَعْلُنُ) (٥) .

(١) وبذلك يصبح الضرب بعد الطي - وهو حذف واو « مفعولات » - : « مفعلاتٌ » . وأما الوقف : فهو تسكين السابغ المتحرك ، فيصبح « مفعلات » بسكون التاء وينقل إلى (فاعلان) .

(٢) هاج : أثار . ذات الغضا : موضع . مَحْوِلُ : مضى عليه حول .

(٣) الصلم : حذف الوند المفروق ، ف « مفعولات » تصبح « مفعو » وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .

(٤) الخبل : اجتماع الخبن والطي ، والكسف : حذف السابغ المتحرك . ف (مفعولات) تصبح - بعد حذف الثاني والرابع الساكنين ، والسابغ المتحرك - : « مَعْلَا » بضم العين ، وتنقل إلى (فَعْلُنُ) بكسر العين .

(٥) وذكروا للعروض المخبولة المكسوفة ضرباً ثانياً أصلم هو « فعلن » بسكون العين ، وأجازوا اجتماعه مع الضرب الأول في قصيدة واحدة إذا كان الروي متيداً ، أي ساكناً ، كقول الشاعر :

يا أيها الزَّارِي عَمْرِي عَلَى عَمْرِي قَدْ قَلَّتْ فِيهِ غَيْرَ مَا تَعْلَمُ

جوازات العروض والضرب :

يجوز في العروض الأولى (فاعلن) المطوية المكسوفة : أن يصيها الحين (حذف الثاني الساكن) ، فتصبح (فَعِلن) .
ولا تغيير في شيء من أعراب السريـع وأضره غير ذلك .

جوازات الحشو :

– مستعملن : يجوز فيها تغييرات ثلاثة :

١ – الحينُ : فتصبح (مُتَعِلن) ، وهو صالح .

٢ – الطي : فتصبح (مفتَعِلن) وهو حسن .

٣ – الخبَلُ : (مجموع التغييرين السابقين) فتصبح (مُتَعِلنُ) وهو قبيح ونادر .

٢ – مشطور السريـع

يستعمل السريـع مشطوراً ، فيذهب نصفه ، أي ثلاثة أجزاء ، والثلاثة الباقية تؤلف بيتاً . وفي هذه الحالة يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً بآن واحد . ويأتي على نوعين ، (أو : له عروضان) :

١ – العروض الأولى : موقوفة (١) : (مفعولان) ، وهي الضرب أيضاً ، والردف لازم لها ، نحو :

بمَشُونِ فيما بيننا كالأَسَادِ

من كل شهمٍ مسرعٍ الإنجَادِ

٢ – العروض الثانية : مكسوفة (٢) (مفعولان) ، وهي عين الضرب . والشاهد قوله :

يا صاحِبَيَّ رحلي أفلاً عذلي

(١) سكن سابعها المتحرك فأصبحت « مفعولات » بسكون التاء ونقلت إلى « مفعولان » .

(٢) حذف سابعها المتحرك ، فأصبحت « مفعولاً » ونقلت إلى « مفعولان » .

جوازات العروض :

يدخل (الحين) فقط - حذف الثاني الساكن - على عروضيه ، فتصبح الأولى (مَعُولان) وتنقل إلى (فَعُولان) . وتصبح الثانية (مَعُولن) وتنقل إلى (فَعُولن) .

جوازات الحشو :

يدخل (الحين ، والطي ، والحبل) أيضاً على حشو مشطور السريع ، فان (مستفعلن) تصبح (مُتَفَعَلن) و (مفتعلين) و (مُتَعَلن) .

ملاحظتان :

١ - لم يستعمل البحر السريع مجزوعاً ولا منهوكاً ، لتلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه . وعلى هذا فان ما ورد من الشعر على (مستفعلن) أربع مرات في المصراعين معاً ، أو مرتين فيهما . يُحمل على أنه من مجزوء الرجز في الأول ، ومن منهوكه في الثاني . لأن المحذوف حينئذ ، وهو (مستفعلن) ، موافق للباقي ، فيكون الباقي هذا دليلاً على المحذوف ، وليس كذلك إذا حُمِل على السريع ، لاختلاف أجزاءه .

٢ - السريع بحر يتدفق عنوبة وسلاسة ، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف . ومع هذا فهو قليل جداً في شعر الجاهليين ، وقليل في العصور التالية . فقد نظم عليه بعض شعراء العصر العباسي وما بعده ولا سيما في الرثاء وفي الموضوعات التي تتمصل بالعاطفة برباط وثيق ، كقصيدة المتنبي في رثاء عمّة عضد الدولة ، ومنها قوله :

لا بدّ للإنسانِ من ضجعةٍ لا تقلبُ المُضجَعِ عن جنبه
ينسى بها ما كان من عجبهِ وما أذاق الموتُ من كربهِ

وقد قلدها المعري بقصيدة مماثلة رثى فيها جعفر بن علي بن المهدي . ومطلعها :

أحسنُ بالواجدِ من وجدِهِ صبرٌ يُعيدُ النارَ في زئدِهِ

وفي عصرنا الحديث شاع النظم على هذا البحر لدى عدد من الشعراء ، مثل :

علي الجارم : والأخطل الصغير : وعمر يحيى ...



خلاصة السريع التام

١ - فاعلان ٢ - فاعلن ٣ - فعْلان	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	١ - مستفعلن مستفعلن فاعلن	العروض والضرب
		(قد نخب العروض فتصبح : فلان)	
		٢ - مستفعلن مستفعلن فعْلان	
		مُتَفَعِّلان مُتَفَعِّلان	الخبز :
		مُفْتَعِّلان مُفْتَعِّلان	الطبي :
		مُتَعِّلان مُتَعِّلان	الخبيل :
		○ ○ ○	

خلاصة مشطور السريع

١ - مستفعلن	مستفعلن	مفعولان°	
مُتَفَعِّلان	مُتَفَعِّلان	فَعْوَلان°	الخبز :
٢ - مستفعلن	مستفعلن	مفعولن	
مُتَفَعِّلان	مُتَفَعِّلان	فَعْوَلن	الخبز :
		○ ○ ○	

تدريب على « السريع »

١ - لحِطَّان بن المعلَى :

وإنما أولادُنَا بيننا
لو هبَّتِ الرِّيحُ على بعضِهِم
أكبَادُنَا تَمشي على الأرضِ
لا مَتَعَتْ عَيْنِي مِنَ الغَمَضِ

٢ - لعلِّي الجارم في الشريد :

أطَلَّتِ الآلامُ من جُحْرِهِ
مشرَّدٌ يَأوي إلى هَمِّهِ
وَأُفَّتِ الأَسقامُ في طَمْرِهِ
إذا أوى الطَّيْرُ إلى وَكْرِهِ

٣ - لعمر يحيى في الثورة السورية :

الدارُ ما نامتْ على ضيَمِها
ثارتْ على الباغِي بِشَبانِها
ولا انثنتْ عن أفقيها الأرفعِ
والشَّيْبِ، فارتدَّتْ عَن المَشْرِعِ
فَلَم يَدْعُ للبغِي مِنَ مطمَعِ
والتَّامِ الجيْشِ على أُمَّةِ

٤ - لا بن المعتز في الرثاء :

قد ذهبَ الناسُ وماتَ الكمالُ
هذا أبو القاسمِ في نَعشِهِ
ونادَتِ الأيَّامُ : أينَ الرجالُ ؟
قُومُوا انظُرُوا كيفَ تسيرُ الجبالُ
بعَدَكَ للملِّكِ لِيالِ طِوالُ
يا ناصرَ الملكِ بأرائِهِ

٥ - لرؤبة بن العجاج :

ومسَّهُمُ ما مسَّ أصحابَ الفيلِ
ترميمُهُمُ حجارةٌ من سِجِّيلِ
ولعبتْ طيرٌ بهم أبابيلُ
فصَيَّرُوا مثلَ كعصفٍ مأكولِ

٦ - وقال جرير بن عطية :

فسائل الجيرانَ عن جارِ الدَّارِ
فالجارُ قد يعلم أخبارَ الجارِ
واحكمْ على تبيينِ واستبصارِ

٧ - وقال آخر :

تزدجيمُ الفُصَّادُ في بابِه والمنهلُ العَذْبُ كثيرُ الرِّحَامِ



البحر المجدث

يقال : اجتث الشيء : قطعه . وسمي هذا البحر بالمدجث لاقطاعه من البحر الخفيف ، بتقديم (مستفع لن) على (فاعلان) . ولذا فانهما يتوافقان في التغييرات التي تلحق أجزاءهما .

وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في دوائر العروض :

مستفع لن فاعلان فاعلان مستفع لن فاعلان فاعلان

ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءاً وجوباً ، بحذف التفعيلة الأخيرة من مصراعيه (١) ، فيصبح وزنه :

مستفع لن فاعلان مستفع لن فاعلان

وبيته عند الحلي :

اجتثت الحركات مستفع لن فاعلان

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (فاعلان) ، ولها ضرب واحد مثلها أيضاً ، وزنه (فاعلان) :

وشاهده :

الطن منها خميص والوجه مثل الهبال

العروض (ها خميص = فاعلان) ، والضرب (ل الهلال = فاعلان) .

(١) شذ استماله تماماً غير مجزوء ، في أشعار المولدين . كقول بعضهم :

يا من على الحب يلحبي مستهما لا تلحني ، إن مثلي لن يلاما

جوازات العروض والضرب :

- ١ - يجوز أن يلحق (الخبين) عروضه وضربه . فيصبح كل منهما (فَعِلَاتِن) .
- ٢ - وقد يلحق ضربه : (التشعيثُ) جوازاً ؛ وهو حذف عين (فاعلاتن) . فتصير (فالآتِن) وتقل إلى (مفعولن) كقوله :

لِـمَّ لا يَعي ما أقولُ ذا السَّيْنُدُ بِالأمسولُ

ببببب : رالتقا

ببببب : رالتقا

جوازات الحشو :

يدخل حشواً هذا البحر (مستفعٍ لن) ما يدخل حشواً الخفيف من تَغْيِيرَات ، لأن (مستفعٍ لن) فيهما ذات وتَدِ مَفْرُوق . وهذه التغيرات هي :

- ١ - الخبن : فتصبح (مُتَفَعٍ لن) أو (مَفَاعٍ لن) .
- ٢ - والكف : فتصبح (مستفعٍ لُ) .
- ٣ - والشكل : (اجتماع الخبن والكف) فتصبح (مَتَفَعٍ لُ) أو (مَفَاعٍ لُ) (١) .



ملاحظة :

البحر المجتث قليل الاستعمال ؛ حتى إن بعضهم أنكروه ، كما أنكّر معه المضارع والمقتضب ، لأن الشعر القديم ليس فيه قصيدة أو قطعة على تلك الأجر الثلاثة .

على أن المولدين ومن بعدهم ، حتى العصر الحديث ، نظموا على هذه الأجر ، وكان المجتث أكثرها شيوعاً عندهم ؛ لأنه أعذبها . وهو يصلح للشعر الوجداني والأناشيد والتواشيح الخفيفة ، فحسب .



(١) امتنع حذف رابع « مستفعٍ لن » بالطي ، لأنه واقع في وسط وتَدِ مَفْرُوق « تفع » ، والأوتاد لا يصيها التغيير الجائر . والسبب نفسه يمتنع الحبل ، لأنه خبن وطبي . وقد سبق مثل هذا في « مستفعٍ لن » من الشعر الخفيف .

خلاصة البحر المجتث

		العروض والضرب :		مستفَعِ لِن	فاعلاتن	مستفَعِ لِن	فاعلاتن
جوازاً	}	مفعولن	فَعِلَاتِن	(جوازاً)			
		—	متَفَعِ لِن	—	متَفَعِ لِن	:	الخبز
		—	مستَفَعِ لُ	—	مستَفَعِ لُ	:	الكف
		—	متَفَعِ لُ	—	متَفَعِ لُ	:	الشكل
			○		○		○

تدريب على « المجتث »

١ - لعمر يحيى :

هل أودعُ اليأسَ قلبي
أشكو جرى في ضلوعي
مانلت في الحبِّ إلا
وأستطيبُّ سُهادي؟
وحسرتي وبعسادي
مِنَ النحول مُبرادي

٢ - لعدنان قيطاز :

مازلتُ أخفي حنيني
حتى تبدى مشيبي
إلى الهوى والتصاني
في غفلي عن شبابي

٣ - لابن المعتز :

قد أقرتُ سرَّ من را
ماتت كما مات فيلٌ
فما لشيءٍ دوامُ
تسلُّ منه العظامُ

٤ - للبهاء زهير :

سمعتُ عنك حديثاً
بألف مولاي أهلاً
ياربِّ لا كان صدقاً
يألف مولاي رفقا

٥ - لصفى الدين الحلبي :

ليس البلاغةُ معنىً
بل صوغُ معنىٍ كثيرٍ
فيه الكلامُ يطولُ
بحوية لفظٌ قليل

٦ - لأحمد الصافي النجفي :

وقفتُ في ميسلونٍ
حاولتُ أنظِّمُ شعراً
أرثي الفخارَ الصريعا
فسال شعري دموعا

٧ - لشعراء آخرين :

- أولئك خيرُ قومٍ
- ما كان عطاؤهنَّ
- دارُ عفاها القيدمُ
- أهدي إليكِ سلاماً
وكلُّ حَرْفٍ أُنِيقِ
- إذا ذُكِرَ الحِيارُ
إلاَّ عِدَّةً ، ضمِارا(١)
بين البِلى والعَدَمِ
مغزاه أَلْفُ سَلامِ
لسانُ حالِ غِرامِي



(١) الضمار : الغائب الذي لا يرجي .

البحرُ الكامل

يبدأ « الكامل » وحده بـ « متفاعِلن » . وسمي بذلك لكماله في الحركات ، فالييت التام منه يشتمل على ثلاثين حركة ، ومثله الوافر ، لأن « متفاعِلن » تُفكّ من « مفاعِلتن » ، إلا أن في الكامل زيادةٌ ليست في الوافر ، وذلك لأن الوافر لم ينجى على أصله في الاستعمال ، أما الكامل فقد جاء على أصله ، فكان أكمل من الوافر ، فسمي لذلك كاملاً .

وقيل : لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور ، فليس لبحرٍ تسعةٌ أضربٍ إلا الكامل .

وهو من الأبحر السباعية . وقد فاز بنصيب كبير في الشعر العربي ، واستعمل تماماً ومجزوءاً .

١ - التام

وزنه :

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

وضابطه قول الخليل :

كَمَلّ الجَمال من البحور الكَاملُ

مُتفاعِلن مُتفاعِلن مُتفاعِلن

العروض والضرب

للكامل التام عروضان وخمسة أضرب :

أ - العروض الأولى : صحيحة (متفاعِلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الأول : صحيح مثلها وزنه (مُتفاعِلن) ، وشاهده :

وإذا صحوْتُ فما أقصِرُ عن نديٍّ وكما علمتِ شمائلي وتكرمي
العروض (صِرُّ عن نديٍّ = متفاعِلن) ، والضرب (وتكرمي = متفاعِلن) .

٢ - الثاني : مقطوع (١) : (مُتفاعِلٍ) وينقل إلى (فَعِلَاتِن) ويلازمه
الردف ، كقوله :

وإذا دعوتك عمهنَّ فإنَّه نسبٌ يزيدك عندهنَّ خيالاً
العروض (نَ فأنه = متفاعِلن) ، والضرب (نَ خيالاً = فعِلَاتِن) .

٣ - الثالث : أخذَ مُضَمَّر (٢) : (مُتفا) وينقل إلى (فَعِلن) وهذا الضرب
قليل الاستعمال وغير مأنوس ولذا يهمله بعض المتأخرين من العروضيين . ومثاله :

لِمَن الديار برامتين فعاقلٍ درستُ وغير آهبا القطرُ
العروض (نَ فعاقلٍ = متفاعِلن) ، والضرب (قطرُ = فعِلن) .

ب - العروض الثانية : حذفاء : (متفا) وتنقل إلى (فَعِلن) . ولها ضربان :

١ - الأول : أخذت مثلها ، وزنه (فَعِلن) كقوله :

دِمنٌ عفتٌ ومحا معالها هطيلٌ أجشٌ وبارحٌ ترِبٌ (٣)
العروض (لِمنها = فَعِلن) ، والضرب (تَرِبٌ = فَعِلن) .

(١) أي حذف ساكن وتده وهو النون ، وسكن ما قبله وهو اللام .

(٢) يقال : حذف الشيء حذفاً : انقطع آخره . وحذفه حذفاً : قطعه في سرعة . والحذف ، اصطلاحاً : حذف الوند المجموع من آخر الجزء ، فهو أخذٌ ، وهي حذفاء .

والإضمار ، من قولهم : أضمر في نفسه أمراً ، إذا أخفاه وستره . وهو في الاصطلاح : تسكين الثاني المتحرك ، فتختفي منه الحركة .

(٣) الهطل : المطر الكثير . أجش : شديد الوقع على الأرض ، بحيث يكون له صوت مرتفع . بارح : تراب : يريد ريحاً قوية تحمل التراب وتلدوه في كل ناحية .

٢ - الثاني : أخذَ مضمر (مُتَمَّا) وينقل إلى (فَعَلَن) كقوله :

لو قيسَ وجدُ العاشقين إلى وجدِي لزيد عليه ما عندي
العروض (نَ إلى = فَعَلَن) ، والضرب (عندي = فَعَلَن) .

ويجوز في البيت المصرَّع أن تأتي العروض الحذَاء مضمرة كالضرب الأحذَاء
المضمر كقول العقاد :

ما حاجةُ الأملاك للطَّهْرٍ أم تلك بعض عرائس البَحْرِ
العروض (طَهَّرَ = فَعَلَن) ، والضرب (بَحَّرَ = فَعَلَن) .

جوازات العروض والضرب :

يلحق عروض « الكامل » التام وضربَه ، معاً ، الجوازات الآتية :

١ - الإضممار (تسكين الثاني المتحرك) : يلحق كلاً من العروض والضرب الصحيحين
فيصبح كل منهما (متفاعِلن) وينقل إلى (مستفعلن) . وهو حسن .

٢ - وقد يصيب الإضممارُ الضربَ المقطوع وهو (مُتفاعِلْ) أو (فَعِلَاتن)
فيصبح (مُتفاعِلْ) وينقل إلى (مفعولن) ، كقول الشاعر :

وإذا افتقرتَ إلى الذخائر لم تجدْ ذخراً يكون كصالحِ الأعمالِ

وفي مثل هذه الحالة قد « تُضمَر » العروض المقطوعة في البيت المصرَّع مع ضربها
المقطوع ، كما في قول قَطْرِي بن الفُجاءة :

لا يرُكَنَنَّ أحدٌ إلى الإحجام يومَ الوغى متخوفاً لحِمام

٢ - الوقص (١) (حذف الثاني المتحرك) : يعني حذف اثناء في (متفاعِلن) فيصبح
كلٌّ من العروض والضرب (مُتفاعِلن) . والوقص خاصٌ بالبحر الكامل .
وهو صالح فيه إذا قلَّ .

(١) الوقص : مصدر قولهم : وقص عنقه ، إذا كسرها ونقها .

٣ - الخزل (١) : هو اجتماع الطي والإضمار في « متفاعِلن » ، عروضاً وضرباً .
يعني حذف الألف وتسكين التاء . فيصبح « مُتَّفَعِلِن » وهو قبيح .

جوازات الحشو :

(متفاعِلن) : بلحقها :

١ - الإضمار : وهو تسكين الثاني المتحرك . فتصبح (متفاعِلن) وتنقل إلى (مستنعلن) .
وهو حسن .

٢ - الوقص : وهو حذف الثاني المتحرك . فتصبح (مُتَّفَعِلِن °) وهو صالح ونادر
وقال بعضهم : ليس بالحسن .

٣ - الخزل : هو اجتماع الإضمار مع الطي : فيصبح (مُتَّفَعِلِن) وينقل إلى
(مُتَّفَعِلِن) . وهو قبيح .

○

ملاحظات :

١ - مما سبق نعلم أن الإضمار يلحق حشو الكامل وعروضه وضربه . وعلى هذا
فانه يشبه بالرجز . ولكن إذا وجدت تفعيلة محرّكة الثاني كان الشعر من الكامل وإلا
فهو من الرجز .

٢ - قد يجمع الشاعر في القصيدة الواحدة بين عروضي الكامل : الصحيحة
والخذاء : فيسمى الشعر « مُقْعَدًا » . والإقعاد من عيوب الشعر (٢) .

٣ - قد يلتبس الكامل بالسريع . حين تتغير (متفاعِلن) في الكامل إلى (مستنعلن)
أو (مُتَّفَعِلِن) أو (مُتَّفَعِلِن) . وعندئذ إذا وجد في القصيدة : (متفاعِلن) ولو
مرة واحدة كانت من الكامل : وإلا فهي من السريع .

(١) من قولهم : خزل الشيء خزلاً : قطعه . وخزل الرجل خزلاً : انكسر ظهره .

(٢) ومن المقدم أيضاً أن ينقص حرف من العروض ، بأن تأتي مثلاً مقموعة على « فعاتن » مع الضرب
المقطوع ، من غير تصريح ، كقول الربيع بن زياد :

أفبعدَ مقتلِ مالكِ بنِ زهيرٍ تَرجوُ النساءُ عواقبَ الأطهارِ

٢ - مجزوء الكامل

قد يستعمل الكامل مجزوءاً فيحذف ثلثه ويبقى على أربع تفعيلات :
متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن متفاعـلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (متفاعـلن) . ولها أربعة أضرب :

١ - مرقل (متفاعلاتن) (١) بزيادة سبب خفيف في آخر الجزء ، نحو قول بشار :

وكانَ رَجْعَ حَدِيثِهَا قِطْعُ الرِّيَاضِ كُسَيْنَ زَهْرًا

العروض (عَ حَدِيثِهَا = متفاعـلن) ، والضرب (ضِ كُسَيْنَ زَهْرًا = متفاعلاتن) .

٢ - مذيل (متفاعلان) بزيادة ساكن على آخره بعد الوند المجموع . ويكون

مردوفاً مثل :

جَدَتْ يَكُونُ مَقَامُهُ أَبْدَأُ بِمَخْتَلَفِ الرِّيحِ

العروض (نُ مَقَامُهُ = متفاعـلن) ، والضرب (تَلِفِ الرِّيحِ = متفاعلان) .

٣ - صحيح ، كالعروض ، وزنه (متفاعـلن) ، وشاهده :

وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مَتَجَشَّعًا وَتَجَمَّلَ (٢)

العروض (تَ فَلَا تَكُنْ = متفاعـلن) ، والضرب (وَتَجَمَّلَ = متفاعـلن) .

٤ - مقطوع (٣) وزنه (مُتَفَاعِلٌ = فعيلان) ، ويلزمه الرفع ، أو يستحسن ،

وهو أقل الضروب استعمالاً ، ومثاله :

وَإِذَا هُمْ ذَكَرُوا الإِسَاءَةَ أَكْثَرُوا الحَسَنَاتِ

العروض (ذَكَرُوا الإِسَاءَةَ = متفاعـلن) ، والضرب (حَسَنَاتٍ = فعيلان) .

(١) يقال : رفل فلان ترفيلاً : إذا جر ذيله وتبختر في سيره . ورفل في ثوبه ترفيلاً : أطاله وجره متبسطاً .
(٢) متجشعاً : حريصاً ، من الجشع . ويروى : «متخشعاً» أي متكلفاً للخشوع والذل . التجميل : حسن الهيئة .
(٣) أي حذف ساكن وندته المجموع وسكن ما قبله ، ذ «متفاعـلن» تصير بالقطع : «متفاعل» بفتح التاء وسكون اللام ، وتنقل إلى «فعالين» بكسر العين .

جوازات العروض والضرب :

١ - العروض : يلحقها الإضممار فتصبح (متفاعلن = مستفعلن) . والوقفص ، فتصبح « مُفاعلن » . والقطع ، فتصبح (مُتفاعل° = فعِلاتن) . والأخير نادر ، وقيل : شاذ .

٢ - الضرب : يلحقه الإضممار أيضاً ، مهما كانت صورة الضرب .

جوازات الحشو :

يلحق (مُتفاعلن) من التغييرات ما يلحقها في حشو الكامل التام .



ملاحظة :

الكامل أتم الأبحر السباعية : وقد ذكرنا سبب تسميته بذلك . والحق أن التحليل قد أحسن بتسميته كاملاً ، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ، ولا سيما الموضوعات القصصية . ولهذا كثر في أشعار السابقين والمتأخرين ، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء ، كما أنه أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة .

ومنه معلقنا عنرة وليبد ، وقصيدتا الحلتي في وصف الربيع ، وقصيدة البارودي في رثاء زوجته ، وهمزية شوقي في رثاء عمر المختار .. الخ .

وإذا دخله الحذذ (متفًا) وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً وكانت به نبرة تهيج العاطفة . وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضممار (متفًا) .



خلاصة الكامل التام

متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	العروض والضرب
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	العروض والضرب
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	
متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن	

الإضمار :	مستفعلن	مستفعلن
الوقص :	مُفاعِلن	مُفاعِلن
الجزل :	مُفتَعِلن	مُفتَعِلن

خلاصة مجزوء الكامل

متفاعِلن	متفاعِلن	متفاعِلن
متفاعِلن		
متفاعِلن		
متفاعِلن		

(يلحق حشو المجزوء من التنويرات ما يلحق حشو التام)



تدريب على « الكامل »

١ - للحلي في الربيع :

خَلَعَ الرَّيْبُ عَلَى غُصُونِ الْبَانِ
وَنَمَتْ فُرُوعُ الدَّوْحِ حَتَّى صَافَحَتْ
حُلَلًا فَوَاضِلُهَا عَلَى الْكُثْبَانِ
كَفَلَ الْكُتَيْبِ ذَوَائِبُ الْأَغْصَانِ

٢ - لجرير يرثي زوجته :

لَوْلَا الْحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِعْبَارُ
وَهَلَّتْ قَلْبِي إِذْ عَالَتِي كَبْرَةٌ
وَلَزَرْتُ قَبْرَكَ وَالْحَيْبُ يُزَارُ
وَذَوُّو التَّمَامِ مِنْ بَنِيكَ صَغَارُ

٣ - لعلي دمر :

سَيُظَلُّ مَكْتُومًا إِلَى الْأَبِيدِ
سِرٌّ يَكَادُ السِّرُّ يُجَاهِلُهُ
جَمْرٌ يَذِيبُ حُشَاشَةَ الْكَيْدِ
وَحِكَايَةُ سَمَوَاتٍ بِالْكَمْدِ

٤ - لمنذر لظفي :

وَطَنِي ، وَمَا أَحْلَاهُ مِنْ
فِيهِ الْمَرْجُ السَّاحِرَا
فِيهِ الْجَمَالُ يُوَشِّحُ النَّ
نَعْمَ يَرُدُّدُهُ ضَمِيرِي
ت كَأَنَّهَا شَالُ الْحَرِيرِ
كُوخُ الْمَنِيِّ . . . مَعَ الْقُصُورِ

٥ - لعمر بن معدى كرب :

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمَنْزِرٍ
أَنْ الْجَمَالُ مَعَادِنِ
فَاعْلَمْ ، وَإِنْ رُدِّيتَ بُرْدَا
وَمَنَاقِبُ أَوْرَثْنِ حَمْدَا

٦ - لأبي فراس :

أَبْنَيْتِي لَا تَجْزَعِي
نُوحِي عَلِيَّ بِجَسْرَةٍ
كُلُّ الْأَنْبَامِ إِلَى ذَهَابِ
مَنْ خَلَّفَ سِتْرَكَ وَالْحِيَابِ

٧ - لامرئ القيس :

تَنكَرْتُ لَيْلَى عَنِ الْوَصْلِ
يَا رَبِّ غَانِيَةً تَرَكْتُ وَصَالَهَا
اللَّهُ أَنْجَحُ مَا طَلَبْتُ بِهِ
وَنَأْتُ وَرَثَةَ مَعَاقِدِ الْخَبْلِ
وَمَشَيْتُ مَشِيداً عَلَى رِسْنِي
وَالسَّبْرُ خَيْرٌ حَقِيبَةِ الرَّحْلِ

٨ - للربيع بن زياد :

أُبْعِدَ مَقْتَلَ مَالِكِ بْنِ زَهَيْرٍ
مَنْ كَانَ مَسْروراً بِمَقْتَلِ مَالِكِ
بَجَدِ النِّسَاءِ حَوَاسِراً يَنْدُبُنَّهُ
تَرْجُو النِّسَاءَ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ
فَلَيَّاتِ نِسْوَتِنَا بِوَجْهِ نَهَارِ
بِالصَّبْحِ قَبْلَ تَبْلُجِ الْأَسْحَارِ

٩ - لشعراء آخرين :

يَدْبِبُ عَنْ حَرِيمِهِ بِسَيْفِهِ
مَتَزَلَّةٌ صَمٌّ صَدَاهَا، وَعَفَّتْ
الظُّلْمُ يَصْرَعُ أَهْلَهُ
وَتَبْلِيهِ ، وَرَمِيهِ ، وَيَحْتَمِي
أَرْسُمُهَا إِنْ سئَلْتِ لَمْ تُجِيبِ
وَالْبَغْيُ مُرْتَعُّهُ وَخَمِيمُ



البحر المضارع

هو بكسر الراء ، وسمي بالمضارع لمضارَعته الخفيف ، أي مشابهته إياه : في أن أحد جزأيه مجموع الوجد ، والآخر مفروقُه . وقيل : لمضارَعته المنسرح في كون وتده المفروق في جزئه الثاني ، وقيل غير ذلك . وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في الأصل يقوم على ستة أجزاء :

مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن

ولكنه لم يرد إلا مجزوءاً ، فوجب أن يكون كذلك :

مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن

وهذا البحر قليل الاستعمال حتى لقد ذهب الأخصس إلى أنه ليس من أوزان العرب ، وإن ذكره الخليل ، وذلك أنه لم يصل إلينا قصيدة لعربي قح على هذا الوزن ، كما ذكرنا في « المجتث » ، وإنما وصلت إلينا منه مقطوعات للمتأخرين .

وضابطه قول الحلبي :

تُعَدُّ المضارِعَاتُ مفاعيلن فاعِ لاتن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة ، صحيحة : (فاعِ لاتن) وضرب واحد صحيح مثلها : (فاعِ لاتن) كقوله :

دَعَانِي إِلَى سَعَادٍ دواعي هوى سعادٍ

العروض (لى سعاد = فاعِ لاتن) ، والضرب (وى سعاد = فاعِ لاتن) .

جوازات العروض والضرب :

يغلب أن يستعمل العروض والضرب صحيحين (فاع لاتن) لكن يجوز أن يلحق الكفُّ العروضَ وحدها فتصير (فاع لاتُ) بحذف السابع الساكن . أما الضرب فلا يلحقه تغيير .

كما لا يجوز حذف الألف من « فاعِ » لأنها ثاني وتسدِّ ، وليست ثاني سبب فلا مجال للنخبن .

جوازات الحشو :

يلحق حشوه (مفاعيلن) أحد تغييرين :

١ - الكف : أي حذف السابع الساكن ، فتصبح (مفاعيلُ) بتحريك اللام ، وهو كثير .

٢ - القبض : وهو حذف الخامس الساكن ، فتصبح (مفاعلن) .

ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، وهذا ما يسمى بالمعاقبة ، فكأنهما يتعاقبان ، اشتق ذلك من « العُقْبَة » في السفر ، عند الركوب (١) .

خلاصة البحر المضارع

العروض والضرب :	مفاعيلن	فاع لاتن	مفاعيلن	فاع لاتن
الكف :	مفاعيلُ	فاع لاتُ	مفاعيلُ	فاع لاتُ
القبض :	مفاعلن	—	مفاعلن	—
الشر :	فاعلن	—	فاعلن	—
الخرّب :	فاعيلُ	—	فاعيلُ	—
	◇	◇	◇	

(١) أجاز بعضهم أن يلحق « مفاعيلن » أيضاً التغييرات الآتية :

- أ - الشر : وهو اجتماع الحرم والقبض ، فتصير « فاعلن » . والشر في اللغة : انقلاب في جفن العين .
 ب - الخرب : وهو اجتماع الحرم والكف ، فتصبح « فاعيلن » بضم اللام . وأصل معنى الخرب : ثقب في الأذن .
 ج - الحرم : بحذف أول الوته المجموع ، وهو الميم ، فتصبح « فاعيلن » مفعولن » . وقد أهمله بعضهم لوجوده مع الشر والخرب ضمناً .

تدريب على « المضارع »

- ١ - أرى للصبيَا وداعاً . وما يذكُرُ اجتماعاً
فجددٌ وصالَ صَبٍّ مَنِي تَعَصِهَ أطاعاً
وإن تَدُنُ منه شِبراً يقربُكَ منه باعاً
- ٢ - سوف أهدِي لسلمِي ثناءً على ثناء
٣ - قلنا لهم وقالوا وكلُّ لَهُ مقالُ
٤ - قفوا فاربِعوا قليلاً فلم يربِعوا وساروا
فنفسي لها حنينٌ وقلبي له انكسار
- ٥ - وإن جُزّت دارَ ليلى فلا تنسَ ذِكْرَ عهدِي
سلامٌ على ديارِ بها نلتُ كلَّ قصدي
- ٦ - لقدري مايو :

تصاممتِ عن ندائي وماطلتِ في لقائي
تريدن بالتجنسي مُداواةَ كبريائي
ذوى الحبِّ يا فتاتي وقد كنتِ كالرُواءِ
أزاهيرُ ذكرياتي ستحيا ببعضِ ماءِ
فإياكِ مِن عتابي وإياكِ مِن لقائي



بحرُ الرجز

يُتحرّك الماء والزاي ، وسمي بالهزج تشبيهاً له بهزج الصوت ، أي تردّده ، أو لأن العرب كثيراً ما تهزّج به ، أي تغني به ، كل ذلك لما فيه من خفة وصوت مطرب . وقيل غير ذلك .

وهو من الأبحر السباعية . وأجزاؤه ، بحسب الأصل في نظام الدوائر ، هي : (مفاعيلن) ست مرات ، في كل شطر ثلاث :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكنه ، بحسب الاستعمال المأثور عن العرب ، يتألف من (مفاعيلن) أربع مرات باقتطاع تفعيلة من كل شطر ، وعلى هذا فهو يستعمل مجزوءاً وجوباً :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وبيته عند الحلي :

على الأهزاج تسهيلُ مفاعيلن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعيلن) ولها ضربان(١) :

١ - الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مفاعيلن) . كقول زيد بن ضبة :

إلى هندٍ صبا قلبي ، وهندٌ مثلُها يُصْبي

العروض (صبا قلبي = مفاعيلن) ، والضرب (لها يُصبي = مفاعيلن) .

(١) هذا هو المختار . وحكى الأخفش أن له ضرباً ثالثاً مقصوراً « مفاعيلن » بتسكين اللام ، كما أن بعضهم حكى له عروضاً مخلوقة ، لها ضرب مثلها « مفاعيلن » ، وكل ذلك شاذ لا يعبأ به ، بل هو في غاية الشذوذ

٢ - الثاني : محذوف (١) (مفاعي = فعولن) ويستحسن معه الرفع . ومثاله :

وما ظهري لباعي الضبيِّ
م بِالظَّهْرِ الذَّلُولِ

العروض (لباعي الضبيِّ = مفاعيلن) ، والضرب (ذلول = فعولن) .

ويجوز أن يدخل التصريح هنا ، فتأتي العروض محذوفة كالضرب : (فعولن)
وشاهده :

متى أشفي غليلي
بِنَيْلٍ مِّنْ بَجِيلٍ

العروض (غليلي = فعولن) ، والضرب (بجِيلٍ = فعولن) .

وهذا الضرب غير مأنوس ولا مألوف ، لذا يهمله بعض المصنفين من المتأخرين .

جوازات العروض والضرب :

١ - العروض : (مفاعيلن) : يلحقها :

أ - القبض : (حذف الخامس الساكن) فتصبح (مفاعلن) . وقد اختلفوا في وقوعه : فمنهم من جوزّه ، ومنهم من منعه ، ومنهم من جعله شاذاً .

ب - الكف : (حذف السابع الساكن) فتصبح (مفاعيلن) . ذكر بعضهم جوازه هنا مطلقاً ، وذهب آخرون إلى أن العروض تبقى صحيحة ولا تتغير (٢) .

٢ - الضرب : (مفاعيلن) : يلحقه :

أ - القبض : فيصبح : (مفاعلن) : أجمعوا على منعه . لكن أجازته الزجاج مع الكراهة .

(١) حذف منه السبب الخفيف في آخره ، فيصبح « مفاعي » ، وينقل إلى « فعولن » أو « مفاعل » بفتح الميم وسكون اللام .

(٢) وعلى هذا فني قول الشاعر :

مَشِينًا مِشِيَةَ اللَّيْثِ غَدًا وَاللَّيْثُ غَضْبَانٌ

يجوز أن تكون العروض « ية الليث » على زنة « مفاعيلن » صحيحة باشباع التاء ، أو « مفاعيل » بالكف ، إذا لم تشع .

- ب - الكف : فيصبح : (مفاعيل^١) ، أجزاه بعضهم ومنعه آخرون .
ج - القصر : فيصبح (مفاعيل^٢) . أجزاه الأخفش في الضرب فقط (١) .

جوازات الحشو :

يلحق (مفاعيلن) في حشو المزج تغييران شائعان :

- ١ - القبض : (حذف الخامس الساكن) ، فتصبح (مفاعيلن) وهو قبيح . وقيل :
صالح .
٢ - الكف : (حذف السابع الساكن) : فتصبح (مفاعيل^٣) . وهو حسن .
ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في جزء واحد (٢) .



ملاحظتان :

- ١ - قد يرد المزج تماماً على شذوذ ، في ست تفعيلات .
٢ - قد يشبه المزج بمجزوء الوافر المعصوب ، وعندئذ إذا وجد جزء على زنة
(مفاعيلتن) بفتح اللام ، حُكِمَ على الشعر بأنه من مجزوء الوافر ، أما إذا كانت كل
الأجزاء معصوبة : فيجوز أن يعدّ من مجزوء الوافر أو من المزج ، والأفضل أن نجعل
الشعر عندئذ من المزج ، لأن (مفاعيلن) وزن أصلي فيه ، أما في الوافر فهو عارض
بدخول العصب في التفعيلة .
وبكلمة موجزة : إن ورود (مفاعيلتن) بفتح اللام - ولو مرة واحدة - يقطع
بأن الشعر من مجزوء الوافر ، وعدم ورودها يقطع بأنه من بحر المزج .



(١) هذا ما يفهم من كتاب (المعيار في أوزان الأشعار) . لكن الدمامي في كتابه : (العيون الفاخرة ، ص ٦٩) يصرح بأن الأخفش حكى للمزج ضرباً ثالثاً مقصوراً ، كما أشرنا إلى ذلك في حاشيتنا السابقة على ضرب المزج ، ص ١٠٥ .
(٢) هناك ثلاثة تغييرات آخر تلحق حشو المزج « مفاعيلن » ، على قلة ، كما هو الشأن في المضارع ، وهي :
الخرم « فاعيلن = مفعولن » والخرم : « فاعيل - مفعول » بضم اللام فيهما ، والشر : « فاعلن » ، وكلها قبيحة .

خلاصة بحر الهزج

١ - مفاعيلن } ٢ - فعولن }	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	العروض والضرب :
	مفاعِلن	مفاعِلن	مفاعِلن	: القبض
	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	: الكفّ
	مفاعيلٌ	—	—	: القصر



تدريب على « الهزج »

١ - قال لبيد :

عرفتُ المنزَلَ الحِالي
عَفاهُ كُلُّ هَتَّانِ
عفا من بَعْدِ أحوالِ
عَسوفِ الوَيْلِ هَطَّالِ (١)

٢ - لأبي الفرج بن هندو :

رأيتُ العُودَ مشتقاً
فهذا طِيبٌ آنافِ
من العُودِ بِأَتَمَّانِ
وهذا طِيبٌ آذانِ

٣ - لأبي الحكم الباهلي الأندلسي :

غزالٌ من بني الأصفرِ
لقد فضَّله اللهُ
سبَّاني طرفُه الأحورُ
بِحُسْنِ الدَّلِّ والمنظرِ

٤ - لبشار بن برد :

إذا أنشدَ حمَّادٌ
فقل : أحسنَ بشارُ

٥ - لآخر :

وللمرءِ على المرءِ
فلا تصحبَ أخا الجهلِ
مقاييسٌ وأشبهاهُ
وليساكَ وإسباهُ

٦ - وقال آخر :

غزالٌ قد سبى عقلي
بلا جُرمٍ ولا زَلَمَةٍ

٧ - وقال :

وما تصنعُ بالسيفِ
أرى قومَكَ أبطالاً
إذا لم تكُ قتالاً ؟
وقد أصبحتَ بطالاً

(١) ينسب البيتان أيضاً إلى الوليد بن يزيد . عفا المنزل : امحى وذهب أثره . عفاه : محاه وافناء « لازم ومتعمد » . عسوف الويل : يريد المطر الغزير القوي .

٨- وقال الفند الزماني :

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهَلٍ
عَسَى الْإِيَّامُ أَنْ يَرْجِعَ
فَلَمَّا صَرَّحَ الشَّرُّ ،
يَلْمِ بَيْتَ سَمَوَى الْعُدْوَا
وَقُلْنَا: الْقَوْمُ إِخْوَانُ
مَنْ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا
فَأَمْسَى وَهُوَ عُرْيَانُ
نِ ، دِنَاهُمْ كَمَا دَانُوا



البحر المتقضب

سمي بالمتقضب (بفتح الضاد) لأنه اقتضب من الشعور ، أي اقتطع منه . أو لأنه اقتضب من المنسرح خاصة ، غير أن (مفعولات) فيه مقدمة ، لأن أجزاءه في الأصل : (مفعولات مستفعلن مستفعلن) في كل شطر .

والمقضب من الأبحر السباعية ، وأجزاؤه ستة بحسب أصله :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

ولكنه لا يستعمل إلاّ مجزوءاً وجوباً ، كالمضارع والمزج ، فتصير أجزاءه أربعة :

مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

وضابطه عند الخلي :

اقتضبُ كما سألوا مفعولاتُ(١) مفتعلن

وهو من الأبحر النادرة التي قلّ النظم عليها ، حتى أنكره بعضهم ، شأنه في ذلك شأن المضارع والمجث . إلا أنه أخفّ منهما على اللوق ، بل هو مستحلي في الطباع والسمع . وحسبك بقصيدتي : أبي نواس : « حاملُ الهوى تعبُ » وشوقي : « حفّ كأسها الحبّ » شاهداً على ذلك .

(١) ويروى : « فاعلات » بضم التاء ، فتكون التفعيلة مطوية : « مفعلات = فاعلات » وذلك عند من يرى أنها لا تستعمل إلا كذلك . وسيأتي أنها قد ترد صحيحة .

العروض والضرب

له عروض واحدة ، وضرب واحد ، وكلاهما مطويّ وجوباً ، وزنه (مُسْتَعِلِن) أو (مَفْتَعِلِن) ، حُذِفَ رابعه الساكن . كقول الشاعر :

أقبلت فَلَاحَ لها عارضان كالسَّبَجِ (١)

العروض (لاح لها = مفتعلين) ، والضرب (كالسَّبَجِ = مفتعلين) .

جوازات الحشو :

إن (مفعولات) لا تكون هنا إلاّ مخنوفة الرابع أو مخنوفة الثاني ، وعلى هذا يلحقها نوعان من التغيير ، لا بدّ من أحدهما فيها :

١ - الطي : (حذف الرابع الساكن : وهو الواو) وهو الغالب ، فتصبح (مفعولات) وتنقل إلى (فاعلات) بتحريك التاء .

٢ - الخيّن : (حذف الثاني الساكن : وهو الفاء) ، فتصير (مفعولات) وتنقل إلى (مفاعيل) أو (ففعولات) . وهذا التغيير جائز ، إلاّ أنه نادر الاستعمال ، حتى إن بعضهم منعه .

ملاحظتان :

١ - لا يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، بل يتحتّم أحدهما فيها ، فإذا خُصِنَتْ لا تُطَوَّى . وإذا طُوِيَتْ لا تُخَيَّن ، فبينهما معاقبة (٢) .

٢ - لكنّ يَرى بعض العروضيين أن تفعيلة الحشو (مفعولات) قد تستعمل صحيحة أيضاً ، وذكروا شاهداً على صحتها هو :

(١) السج : خرز أسود براق . ويروى : «كالبرد» وهو قطع بيض تنزل من السحاب لكن هذه الرواية لا تناسب المعنى ، لأن الشاعر لا يريد البياض .

(٢) أما الكوفيون فقد روي عنهم أنهم أجازوا اجتماع الطي والخيّن ؛ وهو ما يدعى «الخيّل» فتصبح التفعيلة «معلات» بفتح الميم وضم العين والتاء . وأنشدوا على ذلك :

صَرْمَتُكَ جَارِيَةٌ تَرَكْتُكَ فِي نَعَبِ

لا أدعوكَ من بُعدٍ بل أدعوكَ من كَثَبٍ
ف (لا أدعوكَ = مفعولاتٌ) و (بل أدعوكَ = مفعولاتٌ) .

○ ○

خلاصة البحر المقتضب

العروض والضرب :	مفعولاتٌ مُفْتَعِلان	مفعولاتٌ مُفْتَعِلان
الطي :	مفعُلاتٌ —	مفعُلاتٌ —
الحبن :	فَعُولاتٌ —	فَعُولاتٌ —

○ ○ ○

- تدريب على «المقتضب»

١ - لأبي نواس :

حامِلُ الهوى تَعِيبُ يَسْتَخْفُهُ الطَّرَبُ
تَعْجِبِينَ مِنْ سَقَمِي صِيحْتِي هِيَ الْعَجَبُ

٢ - لشوقي :

حَفَّ كَأَسْهَى الحَبِّ فَهِيَ فَضَّةٌ ذَهَبُ
أَوْ دَوَائِرُ دُرِّ مَائِجٌ بِهَا لَبِّبُ

٣ - للزهاوي :

قَدْ تَرَقَّتِ العَرَبُ بَعْدَمَا ارْتَقَى الأَدَبُ
إِنَّهُ لَنَهَضْتِهِمْ وَحَدَهُ هُوَ السَّبُّ

٤ - لابن عبد ربه :

يَا مَلِيحَةَ الدَّعَجِ هَلْ لَدَيْكَ مِنْ فَرَجِ
أَمْ تُنْرَاكِ قَاتِلَتِي بِالْإِدْلَالِ وَالغُنْجِ
مَنْ لِحُسْنِ وَجْهِكَ مِنْ سُوءِ فِعْلِكَ السَّمِجِ

٥ - لخليل مطران :

القلوبُ والمَقَلُّ هُنَّ للهوى رُسُلُ
رَبُّهَا وَأَمْرُهَا يَقْتَضِي فِتْمَتَيْلُ
حَاكِمٌ ، مَشِيئَتُهُ لَا تُرُدُّهَا الحَيَلُ

٦ - للأخطل الصغير :

قد أتاك يعتنرُ	لا تسأله ما الخبرُ
كلمما أطلت له	في الحديث يختصرُ
في عيونه خبرُ	ليس يكذبُ النظرُ
عند فعنك يؤسني	في سائه القمرُ
قد وقى بوعده	حين خانت البشرُ

○ ○

البحر المتدارك

هو بفتح الراء ، وسمي بالمتدارك لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور . ويجوز كسر الراء فيكون اسم فاعل ، بمعنى أنه تدارك المتقارب أي التحق به ، لأنه خرج منه بتقديم السبب الخفيف على الوتد .

وقد ذكروا له أسماء أخرى منها : المخترع . والمحدث ، والمتسقي ؛ والشقيق ، والخبيب تشبيهاً له بنوع من السير ، وسمي أيضاً : ركض الخيل ، وضرب الناقوس . وكل هذه التسميات نابعة من صاوح هذا البحر لكل نكتة أو نغمة أو ما يشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطرٍ أو سلاح . ومنه قصيدة الحصري (يا ليل الصب) وقصيدة (اشتدي أزمة) ، وكثير من الأناشيد الشعبية الحماسية . وهو من الأبحر الحماسية . ويستعمل تاماً وجزوياً .

١ - التام

أجزؤه : (فاعلن) ثماني مرات ، وذلك هو الأصل :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

غير أن هذا البحر لا يستعمل سالم الأجزاء ، على أصله ، إلا نادراً . بل إن بعض العلماء - وفي مقدمتهم ابن الحاجب - صرحوا بأن وروده على الأصل شاذ ، وأن المطرد هو استعماله مخبون الأجزاء ، على « فَعِلن » .

وَمِنْ ثَمَّ ضَبَطَ الْحَلِّيُّ وَزَنَ « الْمَحْدَثُ » أَوْ « الْمَتَادَرِكُ » بِقَوْلِهِ :

حَرَكَاتُ الْمَحْدَثِ تَنْتَقِلُ فَعِلنِ فَعِلنِ فَعِلنِ فَعِلنِ

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها ،
وزنه (فاعلن) ومثال ذلك :

جاءنا عامراً سالماً صالحاً بعد ما كان ما كان من عامير

العروض (صالحاً = فاعلن) ، والضرب (عامير = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب (فاعلن) :

يلحق العروض والضرب معاً التغييرات الآتية :

١ - الخَبْنُ : (حذف الثاني الساكن) فيصبح : (فَعِلْنُ) وهو حسن مستمليح ،
بل هو الشائع المطرد الذي ترتاح الأذن إليه وتستسيغه ، بخلاف ورود « فاعلن » صحيحةً
على الأصل ، فإنها ثقيلة .

٢ - القَطْعُ (١) : (حذف ساكن الوند المجموع وهو النون وتسكين المتحرك
قبله وهو اللام) فيصبح (فاعلْ) وينقل إلى (فَعِلْن) وهو جائز وكثير أيضاً ، فيما
يُنظَم على هذا البحر .

جوازات الحشو :

يجوز في (فاعلن) في الحشو التغييرات الآتية .:

١ - الخَبْنُ (حذف الثاني الساكن) : فيصير (فَعِلْن) وهو حسن في هذا
البحر .

(١) وفي بعض كتب العروض يذكر هنا « التثميث » تارة ، وهو حذف أول الوند المجموع ، أو « الاضمار
بمد الخَبْن » تارة أخرى ، أو يشار إلى الأسماء الثلاثة هذه . والأحسن ذكر « القطع » لأنه من العلل
التي تدخل العروض والضرب . وانظر الحاشية الأولى في الصفحة التالية .

٢ - القطع (١) : (حذف النون وتسكين اللام قبلها) فتصبح (فاعلٌ = فعَلن) ، وهو جائز أيضاً في حشو هذا البحر . ويسمى عندئذٍ « قَطْرَ الميزاب » ، ومثاله :

مالي مالٌ إلاَّ درهمٌ أو برذونٌ ذاك الأدهمٌ

٢ - مجزوء المتدارك

استعمله المتأخرون ، وتفعيلاته ست ، في كل شطر ثلاث :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعِلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول : مخبون مرفعل (فعِلاتِن) (٢) وشاهده :

يا بني عمّنا لم نزلٌ نرتجبي منكمُ الحسَناتِ

العروض (لم نزل = فاعِلن) ، والضرب (حَسَناتِ = فعِلاتِن) .

٢ - الضرب الثاني : مذيلٌ (٣) : وزنه (فاعِلانٌ) ويلزمه الردف . ومثاله :

هذه دارُهُم أَقْفَرَت أم زبورٌ مَحْتَهَا الدُّهور

العروض (أَقْفَرَت - فاعِلن) ، والضرب (سها الدهور = فاعِلانٌ) .

(١) لما كان القطع من اللعل - وهي تغييرات لا تدخل الحشو ، وإنما تدخل العروض والضرب - عدّ

دخوله في الحشو هنا شاذاً . إلا أن بعضهم استغنى عن ذكر اسم القطع هنا ما دام التغيير في الحشو ، ورأى رأياً آخر في تفسير هذا التغيير : فقيل : دخل « الحين » ثم « الانصار » : بأن حلفت الألف وسكنت العين فصار (فعلن) . وقيل : دخله التشميث بأن حلفت العين فصار « فاعِلن » أو حذفت اللام فصار « فاعِن » . فهناك كما ترى مذاهب في تفسير وقوع « فعلن » بسكون العين في حشو هذا البحر .

(٢) الترفيل : زيادة سبب خفيف في آخر الجزء « فاعِلاتِن » وبالحين يصحح « فعِلاتِن » بكسر العين .

(٣) ويقال : مزال . والتذييل : زيادة نون ساكنة على « فاعِلن » فتصبح « فاعِلان » بسكون النون .

٣ - الضرب الثالث : صحيح كالعروض ، وزنه (فاعِلُنْ) وبيته :

قِفْ عَلَى دَارِهِمْ وَابْكِيْنَ ۚ يَبْنِيْ اَطْلَاهِيَا وَالْدِمْنَ

العروض (وابْكِيْنَ = فاعِلن) ، والضرب (والدِمْنَ = فاعلن) .

جوازات الحشو :

يصيب حشو المجزوء من التغييرات ما يصيب حشو التام من هذا البحر .



ملاحظتان :

١ - ما ذكرناه لعروض المتدارك وضربه هو المختار . وزاد الزمخشري للمتدارك

التام عروضين :

أ - الأولى : مَجْبُوْنة (فَعِلُنْ) ، ولها ضرب مثلها .

ب - والثانية : مَشَعْتَةٌ (فَعْلُن) . ولها ضرب مثلها أيضاً .

٢ - استعمال مجزوء المتدارك نادر في الشعر العربي . وقد حكم كثير من العروضيين

بشذوذ استعماله مجزوءاً .



خلاصة المتدارك التام

العروض والضرب : فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

الخبين : فَعِلِن فَعِلِن فَعِلِن فَعِلِن فَعِلِن فَعِلِن

القطع (التشعيت) : فَعْلُن فَعْلُن فَعْلُن فَعْلُن فَعْلُن فَعْلُن

خلاصة مجزوء المتدارك

١ - فَعِلَان	}	فَاعِلِن	فَاعِلِن	فَاعِلِن	العروض والضرب : فَاعِلِن فَاعِلِن فَاعِلِن
٢ - فَاعِلَانُ		فَاعِلِن	فَاعِلِن	فَاعِلِن	الخبس : فَعِلُن فَعِلِن فَعِلِن
٣ - فَاعِلِن		فَعِلِن	فَعِلِن	فَعِلِن	القطع (التشعب) : فَعَلِن فَعَلِن فَعَلِن



تدريب على « المتدارك »

١ - لأبي الحسن الحصري القيرواني :

يا ليلُ ، الصبُّ متى غدُهُ
رقدَ السُّمَارُ ، فأرقه

أقيامُ الساعةِ موعِدُهُ
أسفُ اللَّيْلِ يـردُّه

٢ - لمنذر شعار :

لهبٌ . واللهِ ، له لَهَبُ
طلبتُ أشواقك يا جسدي
فغضبتُ وبتُّ على سقمي

وجوى كاللذعة يضطربُ
حاجاتٍ عيَّ بها الطلبُ
يتمرغُ في ضعفي الغضبُ

٣ - لابن النحوي التلمساني :

إشْتَدِّي أزممةٌ تنفِرجي
وظلامُ الليل له سُرجُ

قد آذنَ ليلُكِ بالبتحِ
حتى يغشاه أبو السُّرجِ

٤ - لابن سؤدون المصري :

عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ عَجَبٌ
لا تغضبُ يوماً إن شتمت

بقرٍ تمشي ولها ذنَبُ
والناسُ إذا شتموا غَضِبُوا

مِنَ أعَجَبٍ ما في مصرَ يرى
والنخلُ يرى فيه بلحُ

زَهْرُ الكَتَّانِ مع البَلِّسا
نِ هما لونا نِ ، ولا كَدِبُ

٥ - لآخر :

هل يلامُ غريبٌ بكى
حنَّ بعدَ النوى للحمى

للمشيبِ وبعْدَ الوطنِ
ما عَجيبٌ إذا قيلَ : حَنُّ

٦ - ولغيره :

كَانَ لِي فِيكَ عَيْشٌ هَيَّي

أَيُّهَا الرَّبِّعُ كُنْ مُسْعِدِي

٧ - وقال مصطفى خريف : التونسي :

شَتَّى الْأَلْوَانِ تَنْضَتَهُ

وَالغَابُ تَبَسَّمَ عَنْ زَهْرٍ

فَهَوَّاهَا النِّجْمُ وَفَرَّقَدُهُ

طَمَحَتْ لِلنِّجْمِ بِوَأْسِقِهَا



الزخافات والعلل

(أو : ما يلحق الأجزاء من تغييرات)

لاحظنا في دراستنا للأبجر وتفعيلاتها أن هذه التفعيلات — أو الأجزاء — لا تبقى صحيحة سالمة دائماً ، وإنما كان يلحقها أحياناً تغييرات خفيفة لا تنال من إيقاعها ، إذ يظل البحر مقبولاً في السمع ، غير نابٍ عن الذوق ، في الأعم الأغلب ، بل إن بعض هذه التغييرات مستحسن ومطلوب ، هذا إلى أن بعضها قبيح ، أو قبيح جداً ، فهي إذن على درجات متفاوتة .

ومهما يكن فإنه يتجملُ بالشاعر القصيدة في استعمالها ، إذا لم تكن مستحسنة ، لأن في كثرتها — إذا اجتمعت في بيت واحد — إخلالاً بالرنين الموسيقي للبيت وما فيه من ترنيمة النغم .

على أن نظم الشعر ، في أصله ، أمرٌ ذوقيٌّ ، وأكثر الشعراء والنظاميين يجهلون هذه القيود الشكلية ، بل إن بعضهم ينظم الشعر معتمداً على سليقته وأذنه « الموسيقية » دون أن يعرف من أمر البحور شيئاً . يقول ابن رشيق : « المطبوع مستغنٌ بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعللها ، لنبو ذوقه عن المزاحف والمستكره ، والضعيفُ الطبعِ محتاجٌ إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن » (١) .

وقد رأينا أن ما يطرأ على « التفعيلات » من تغييرٍ نوعان :

١ — نوع يلزم الأبيات كلها في موضع واحد ، إذا وُجد في أول القصيدة ، ويسمى « العلة » .

٢ — ونوع لا يلزم من وجوده في تفعيلية التزامه في كل ما يقابلها من سائر الأبيات التي تليها ، ويسمى « الزخاف » .

(١) العملة ١ / ١٣٤ .

ولكل من هذين النوعين مواضع خاصة من التفعيلات يطرأ عليها ، نوضحها فيما يلي :

١ - الزحاف

هو تغيير يعترى الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل ، كأن يحذف مطلقاً ، أو يسكن إذا كان متحركاً .

وهو يقع في جميع تفعيلات البيت : عروضاً ، وضرباً ، وحشواً ، ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة على الأغلب إلا في مواضع ستقف عليها .

والزحاف نوعان : مفرد ومزدوج :

أولاً - الزحاف المفرد :

وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة لا يتعداه ، والزحافات المفردة ثمانية :

آ - ثلاثة تلحق الحرف الثاني من التفعيلة ، وهي :

- الحين : حذف الثاني الساكن من الجزء ، كإسقاط الألف من (فاعلن) فتصبح (فعِلن) ، في البحر البسيط وغيره .

- الوقص : حذف الثاني المتحرك من الجزء ، كإسقاط التاء من (مُتَفَاعِلن) فتصبح (مُفَاعِلن) ، ولا يكون إلا في الكامل فحسب .

- الإضممار : تسكين الثاني المتحرك من الجزء ، كتسكين التاء من (مُتَفَاعِلن) فتصبح (مُتَفَاعِلن) وتنقل إلى (مستفعلن) ولا يكون إلا في الكامل أيضاً .

ب - زحاف واحد يلحق الحرف الرابع من التفعيلة ، وهو :

- الطي : حذف الرابع الساكن : كإسقاط الفاء من (مستفعلن) فتصبح (مُسْتَفْعِلن) وتنقل إلى (مفتعلن) ، في الرجز وغيره .

ج - ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة :

- القَبْضُ : حذف الخامس الساكن : كإسقاط النون من (فعولن) في البحر الطويل ، والمتقارب ، فتصبح (فعولٌ) .

- العَقْلُ : حذف الخامس المتحرك : كإسقاط اللام من (مفاعلتن) في البحر الوافر ، فتصبح (مُفَاعَلَتُنْ) وتنقل إلى (مَفَاعِلُنْ) .

- العَصْبُ : تسكين الخامس المتحرك : كاللام في (مفاعلتن) في الوافر ، فتصير (مفاعلتن) وتنقل إلى (مَفَاعِلَانْ) .

د - واحد يلحق الحرف السابع من التفعيلة ، وهو :

- الكَفُّ : حذف السابع الساكن ، كإسقاط النون من (مَفَاعِلَانْ) في المضارع والمزج ، فتصبح (مَفَاعِلٌ) .

وليس هناك زحاف في غير هذه المواضع ، وقد جمع الحلي أنواع الزحاف المُفْرَدِ في هذين البيتين ، على ترتيب وقوعها في الأبحر :

زحافُ الشعر : قَبْضٌ ، ثم كَفٌّ ، بهنّ لأحرفِ الأجزاء ناقصٌ
وخبْنٌ ، ثم طَيٌّ ، ثم عَصْبٌ وعَقْلٌ ، ثم إضمارٌ ، ووقصٌ

ثانياً - الزحاف المزدوج :

وهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة . والزحافات المزدوجة أربعة :

١ - الخبل : اجتماع الخبن والطي في جزء واحد ، ومثاله : حذف السين والفاء من (مُسْتَفْعَلَانْ) فتصبح (مُتَعَلَانْ) وتنقل إلى (فَعَلَتُنْ) . وحذف الفاء والواو من (مفعولاتٌ) فتصير (مَعَلَاتُ) وتنقل إلى (فَعَلَاتُ) . ولا يدخل الخبل غير هذين الجزأين .

٢ - الخزل : اجتماع الطي والإضمار معاً في جزء واحد ، كما في (مُتَفَاعِلَانْ) التي تصبح (مُتَفَعِلَانْ) وتنقل إلى (مُفْتَعِلَانْ) . ولا يكون إلا في البحر الكامل ، حيث ينحصر في إسكان تاء التفعيلة وحذف ألفها .

٣ - الشكل : اجتماع الحين والكف معاً ، كما في (فاعلاتن) حيث تصبح (فَعِلَاتُ) في الخفيف ، والرمل ، وغيرهما .

٤ - النقص : مركب من العصب والكف نحو : (مفاعلتن) تصير (مفاعلتُ) وتنقل إلى (مفاعيلُ) . ولا يكون إلا في البحر الوافر ، ولكنه قليل فيه أيضاً .

٢ - العلة

العلة : تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً ، إذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة . ولا يلحق إلا الأعراب والأضرب . وهو تغيير لازم على الأغلب (١) ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها أو ضربها أيضاً .

والعلة نوعان : لازمة ، وجارية مجرى الزحاف :

١ - العلة اللازمة : منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة ، ومنها ما يكون بالنقص :

١ - علل الزيادة : تلحق البحور المجزوءة ، وكأنها تجبر نقصها . وهذه العلل ثلاث :

١ - الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، نحو (متفاعلتن) تصبح (متفاعلاتن) ، في مجزوء الكامل .

٢ - التذييل : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، نحو (متفاعلتن) تصبح (متفاعلاتن) ، في مجزوء الكامل أيضاً .

٣ - التسيغ : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، مثل (فاعلاتن) تصبح (فاعلاتان) وهو خاص بمجزوء الرمل .

(١) هذا احتراز عما لا يلزم : كالحرم ، والتشعيب ، فإن الأول لا يقع في الأعراب والأضرب ، ثم إن كليهما يجوز وقوعه ولا يجب التزامه ولا الاستمرار عليه .

٢ - علل النقص : تسع ، وهي :

- ١ - الحذف : إسقاط سبب خفيف ، مثل (مفاعيلن) تصبِح (مفاعي) وتنقل إلى (فعولن) ، وذلك في الضرب الثالث من أضرب الطويل .
- ٢ - القطف : اجتماع الحذف والعصب معاً ، فيسقط السبب الخفيف ويسكن ما قبله ، أي الخامس ، وذلك في «مُفاعِلُنْ» فتصبح «مُفاعِلٌ» وتنقل إلى «فَعولُنْ» وهو خاص بالوافر .
- ٣ - القصر : إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله ، مثل «فاعلاتُنْ» تصبِح «فاعلاتٌ» وتنقل إلى «فاعلانٌ» وذلك في الضرب الثاني من أضرب الرمل التام .
- ٤ - القطع : حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله ، مثل «مستفعلن» تصبِح «مستفعلٌ» وتنقل إلى مفعولنٌ» ، في الضرب الثاني من ضربتي الرجز .
- ٥ - الحذف : حذف الوند المجموع برمته ، نحو «متفاعلن» تصبِح «مُتَّعًا» وتنقل إلى «فَعِلنْ» . وهو خاص بالكامل .
- ٦ - الصَّطْمُ : حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة . مثل «مفعولاتٌ» تصبِر «مفعو» وتنقل إلى «فَعَلُنْ» . ولا يدخل إلا البحر السريع .
- ٧ - الكسْفُ (أو الكشف) : حذف آخر الوند المفروق - ف «مفعولاتٌ» تصبِح «مفعولا» وتنقل إلى «مفعولن» ويدخل على السريع والمنسرح فقط .
- ٨ - الوقْفُ : تسكين آخر الوند المفروق . مثل «مفعولاتٌ» تصبِح «مفعولاتٌ» . ويدخل على السريع ومنهوك المنسرح .
- ٩ - البَتْرُ : وهو علة مزدوجة ، بخلاف الثماني السابقة فهي مفردة (١) ويتركب البتر من الحذف والقطع . ف «فاعلاتن» تصبِح «فاعلٌ» وتنقل إلى «فَعَلنْ» . والبتر يدخل على «فعولن» في المتقارب فتصبح «فَعٌ» ، وعلى «فاعلاتن» في المديد .

(١) أما «القطف» فهو مركب من الحذف والصب ، لكن الأول علة ، والثاني زحاف ، وأما «البتر» فهو مركب من الحذف والقطع ، وهما علتان .

ب - العلة الجارية مجرى الزحاف :

هذا التغيير يجري مجرى الزحاف ، فلا يلزم ، وهو يلحق الأوتاد فقط لذا أطلق عليه اسم « علة جارية مجرى الزحاف » ولم يطلق عليها اسم « زحاف » لأنها لا تقع في ثواني الأسباب . فهي تشبه الزحاف في عدم الثبوت . وتشبه العلة في وقوعها في الوند .

وأشهر أنواعها :

١ - التشعيث : وهو حذف أحد متحركي الوند المجموع في « فاعلان » و « فاعلن » فقيل : المحنوف هو العين ، أي أول الوند المجموع فتصيران « فالان = مفعولن » و « فالن = فعْلن » .

وقيل : المحنوف اللام ، أي ثاني الوند ، فتصيران (فاعان = مفعولن) و (فاعُن = فعْلن) .

وقيل : هو قطع . وقيل : هو نخب ، بحذف الألف الساكنة الثانية ، ثم إضمار ، بتسكين الثاني المتحرك . وقد مرّ بنا في الخفيف والمتدارك .

٢ - الحذف : ونعني به الذي مرّ في عروض المتقارب ، حيث ترد « محذوفة » أحيانا فتأتي « فعو = فعْل » بدلاً من « فعولن » (١) .

٣ - الحزم : حذف أول الوند المجموع ، كحذف الفاء من « فعولن » فتصير « عولن » وتنقل إلى « فعْلن » . وقد ذكرناه في المتقارب والطويل ..

والباقية نادرة وهي : الشَّرْم ، والحَزْم ، والشَّتْر ، والخَرْب ، والعَضْب ، والقَصْم ، والجَمَم ، والعَقَص (٢) .

(١) ويلاحظ أن « الحذف » هنا لم يقع في الوند ، فخالف العلة الجارية مجرى الزحاف في أنها تلحق الوند .

(٢) فالشَّرْم : مركب من الحزم والقبيض : « فعولن : عول » بضم اللام .

والحَزْم : زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت ، أو أول عجزه في بعض البحور .

والشَّتْر : مثل الشَّرْم ، لكنه يلحق « مفاعيلن » خاصة فتصبح « فاعلن » حيث يجتمع الحزم والقبيض

مأ ، وهو منحصر في المضارع .

والخَرْب : اجتماع الحزم والكف : « مفاعيلن : فاعيلُ = مفعولُ » بضم اللام فيما وذلك في

ملاحظات :

١ - من الزحاف ما يجري مجرى العلة في لزومه ، كما في قبض عروض الطويل وضربه ، وكما في حين عروض البسيط وضربه ، وغيرهما مما مرّ بنا من الزحافات التي تدخل الأعرىض والأضرب ، وتتنوع بها أعرىض البحر وأضربه . وكل ذلك يسمى « زحافاً جرى مجرى العلة » .

٢ - إذا دخل الجزء زحافاً أو علة ، وبقي على وزن مألوف لهم لم يُنقل إلى غيره ، كما إذا قبض « مفاعيلن » فانه يصير « مفاعيلن » وهو وزن مألوف . وأما إذا دخل الحذف « مفاعيلن » فيصير « مفاعي » وهو ليس على زنة كلمة من كلماتهم وغير مألوف أيضاً ، لذلك يُنقل إلى « فعولن » .
وهذا النقل مستحسن لا واجب في الصناعة العروضية .

٣ - إن مصطلحات الزحاف والعلة لها معان لغوية أخذت عنها لنوع مناسبة . شأن غيرها من مصطلحات العروض وسائر العلوم . فالخبين : مأخوذ من « خبنت الثوب » إذا عطفته فقصر . والإضمامار : من قولك « أضمرت كذا » في نفسي . أي أخفيته . والقبض : ضد البسط ، لانتقباض الصوت في التفعيلة التي يدخلها . والشكل : مصدر « شكلت الدابة » إذا قيدها الخ الخ .



→

والغضب : مثل الحرم لكنه يلحق « مفاعلتن » خاصة فتصيح « فاعلتن » بفتح اللام .
والقصم : مركب من الحرم والمصب : « مفاعلتن : فاعلتن = مفعولن » يسكون لام فاعلتن .
والجتم : مركب من الحرم والمقل : « مفاعلتن : فاعتن = فاعلتن » .
والمقص : مركب من الحرم والنقص : « مفاعلتن : فاعلت = مفعول » ، يسكون لام الثانية وضم تائها ، وضم لام الثالثة .

فوائد عرضية

١ - رأينا أن بعض الأبحر تستعمل مجزوءة وجوباً ، وهي خمسة : « المديد ، والهزج ، المضارع ، والمقتضب ، والمجتث » . وبعضها ليس له مجزوء وهي ثلاثة : « الطويل ، والسريع ، والمنسرح » .

وما عدا ذلك يستعمل تماماً ومجزوءاً ، على الجواز ، وهي ثمانية : « البسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والمتدارك » .

٢ - يستعمل « الرجز ، والسريع » وحدهما مشطورين جوازاً ، ويمتنع « الشطر » فيما عداهما . ولا يجوز للشاعر أن يجمع بين مشطور وغيره : بل إن التزم « الشطر » لزمه إلى آخر القصيدة . وذهب أناس إلى عدم عدّ المشطور شعراً .

٣ - يدخل « النهك » جوازاً في « الرجز ، والمنسرح » وهو فيهما قليل جداً . ولا يجوز للشاعر أيضاً أن يجمع بين منهوك وغيره . وقد ذهب بعضهم إلى عدم عدّ المنهوك شعراً .

٤ - ينفرد بحر الرجز من بين الأبحر كافةً بأنه يستعمل تماماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، ولم يجتمع ذلك في غيره .

٥ - بعض الأبحر تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر لتؤلف أجزاء كل بيت ، وهي : الوافر « مفاعلتين » - الهزج « مفاعيلين » - الرمل « فاعلاتن » - المتدارك « فاعلن » - الكامل « متفاعلين » - الرجز « مستفعلين » - المتقارب « فعولن » .

أما سائر الأبحر فتتكون من تفعيلتين مختلفتين تتكرران على نظام خاص لتؤلفا أجزاء كل بيت وهي :

الطويل « فعولن مفاعيلين » - المديد « فاعلاتن فاعلن » - الخفيف « فاعلاتن مستفعلين » - المنسرح « مستفعلين مفعولات » - البسيط « مستفعلين فاعلن » - السريع « مستفعلين ، فاعلن » - المجتث « مستفعلين فاعلاتن » - المضارع « مفاعيلين فاعلاتن » - المقتضب « فاعلاتن مفتعلن » .

٦ - صنفت البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام :

أ - الأبحر الممتزجة : وهي « الطويل ، والمديد ، والبسيط » وذلك لمجيء جزء خماسي مع جزء سباعي ، مثل : « فعولن مفاعيلن .. » ، و « فاعلاتن فاعلن .. » ، و « مستفعلن فاعلن .. » .

ب- الأبحر السباعية : وهي مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها مثل « فاعلاتن » و « مستفعلن » . وهذه الأبحر هي : « الوافر ، والكامل ، والمهزج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث » .

ج - الأبحر الخماسية : وهي اثنان : « المتقارب ، والمتدارك » لاشتمالهما على أجزاء خماسية مثل « فعولن » و « فاعلن » .

٧ - علل الزيادة لا تدخل إلا في الأبحر المجزوءة ، لتكون عوضاً مما وقع فيها من نقص .

٨ - من دراستنا للبحور الشعرية وإحصائنا لأوزانها ، عروضاً وضرباً ، نلاحظ أنه يتيسر للشاعر العربي أن ينظم ثمانياً وستين قصيدة ، بعدد أضرب البحور ، وكل قصيدة ليست من نوع الأخرى (١) .

ومجموع الأعاريف في جميع الأبحر ست وثلاثون .

وغاية الأعاريف في البحر الواحد أربع : كالرجز ، والسريع . ولا ثالث لهما . وقد تكون واحدة كما في الطويل .

وغاية عدد الأضرب في البحر الواحد تسعة ، كالكمال . ولا ثاني له . وقد يكون واحداً : كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، ولا رابع لها .

وكل ما كان ضربه واحداً فعروضه بالضرورة واحدة ، ومجموع الأضرب في جميع البحور ثمانية وستون .

(١) وهنا تختلف القصيدتان نوعاً ، إذ تكونان من بحر واحد لكن تختلف عروض إحداهما عروض الأخرى ، أو ضربها ضربها ، أو تختلف عروضها وضربها عروض الأخرى وضربها . وقد تختلف القصيدتان في الجنس وذلك حين يختلف بحرهما .

وإذا شرع الناظم في عروض معينة ، أو ضرب خاص ، فعليه أن يلتزمهما في سائر القصيدة . ولا يجوز الجمع بين عروضين ولا بين ضربين أو أكثر في قصيدة واحدة(١) . وعلى هذا ، فإن الأضرب واقعة تحت حكم الأعراب : فإن أخذ الشاعر عروضاً لبحر ما ، فهو يختار بين أضربها ، شريطة أن يلتزم الضرب الذي اختاره من أضرب تلك العروض .

٩ - في البيت المصروع خاصة ، توافق العروض الضرب ، وتتبعه في الصورة التي هو عليها ؛ وإن كانت فيه « علة » لا تصيب العروض عادة ، أو كانت العروض في الأصل لا تأتي على هذه الصورة نفسها . وهذا حكم عام ينتظم البحور كلها .



(١) ذكرنا في البحر الكامل أن الشاعر قد يجمع بين عروضيه : الصحيحة والخذاء في قصيدة واحدة . ويسمى هذا « إقصاداً » ، وقد يكون في الرمل أيضاً . وهو - على كل حال - من عيوب الشعر التي لا يجوز اللجوء إليها .

الضرائر الشعرية

الشاعر أسير الوزن ، لا يجد من الحرية التعبيرية في النظم ما يجده الناثر ، وهذا ما يدعوه إلى شيء من التغييرات في أعاريض البحور وأضربها وحشوها ، تساهل فيها العروضيون وأطلقوا عليها اسم (الزحافات) ، وقد رأينا أن بعضها مأنوس وبعضها الآخر صالح أو حسن ، أو قبيح ، فهي على درجات متفاوتة في القبول .

وهناك جوازات شعرية من نوع آخر تخضع للوزن أيضاً سمّوها « ضرائر » (١) ، ولكنها في هذه المرة لا تتعلق بالضعيلات والوزن الداخلي ، وإنما تتعلق بقواعد اللغة من نحو وصرف ، وضبط الكلمات في الجمل والتراكيب . وهو ما يجعل بحثنا فيها ألتصق بعلوم اللغة والبلاغة منه بعلم العروض . على أننا سنذكر عدداً منها متابعين في ذلك بعض من ألفوا في أوزان الشعر وبحوره ، ومكتفين بأشهرها ، لكثرتها (٢) :

١ - صرف ما لا ينصرف : ومنه قول أبي البقاء الرندي :

عِنْدَكُمْ نَبَأٌ مِنْ أَهْلِ أُنْدَلُسٍ فَقَدْ سَرَى بِمُحْدِثِ الْقَوْمِ رُكْبَانُ

وهو كثير جداً . أما منع المنصرف من الصرف فقد اختلفوا في جوازه ، ومن أمثله قول العباس بن مرداس السلميّ :

وَمَا كَانَ حِصْنٌ وَلَا حَابِسٌ يَقُوقَانِ مِيرْدَاسَ فِي مَجْمَعِ

٢ - قصر الممدود : ومنه قول كثير عزة :

وَمَا كُنْتُ أُدْرِي قَبْلَ عِزَّةِ مَا الْبُكَاءِ وَلَا مَوْجِعَاتِ الْقَلْبِ حَتَّى تَوَلَّيْتُ

(١) مفردتها : « ضرورة » وتجمع أيضاً على « ضرورات » .

(٢) ألف في الضرائر عدد من العلماء قديماً وحديثاً . فمن القدماء : أبو عبد الله الفراء القيرواني ، صاحب كتاب « ضرائر الشعر » ، أو : ما يجوز للشاعر في الضرورة . وقد نشر في الاسكندرية سنة ١٩٧٣ م . ومن المعاصرين : محمود شكزي الألوسي ، الذي ألف كتاب : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » وقد طبع في القاهرة سنة ١٣٤١ هـ .

وهو كثير ومستساغ . أما مدّ المقصور فهو قبيح وقليل الورد في الشعر ، كقول الشاعر :

سَيُغْنِيَنِ السَّيِّدِي أَغْنَاكَ عَنِّي فَلَا فَقْرٌ يَدُومُ وَلَا غِنَاءُ

٣- إبدال همزة القطع وصلًا :

وهو سائغ ومقبول ، نحو :

وَمَنْ يَصْنَعِ الْمَعْرُوفَ مَعَ غَيْرِ أَهْلِهِ يُبْلِقِ الَّذِي لَاقَى مُجِيرُ أُمَّ عَامِرٍ

ولما إبدال همزة الوصل قطعاً فغير سائغ ولا مقبول ، كقوله :

أَلَا لَا أَرَى إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شِمَّةً عَلَى حَدَثَانِ الدَّهْرِ مِنْ «جُمْلٍ»

٤- تخفيف المشدّد ، في مثل قوله :

فَقَالُوا : الْقِيَاصُ ، وَكَانَ التَّقَاصُ حَقًّا وَعَدْلًا عَلَى الْمُسْلِمِينَ

وكثيراً ما يقع التخفيف في قوافي الأبيات ، الضرورة ، كقول امرئ القيس :

لَا ، وَأَيُّكَ ابْنَةُ الْعَامِرِيِّ لَا يَدْعِي الْقَوْمُ أَنِي أَلِفِرِّو

وأما تثقيب المخفف فغير مستساغ ولا محبوب ، نحو :

أَهَانَ دَمَكَ فَرِغًا (١) بَعْدَ عَزَّتِهِ يَا عَمْرُو بَغَيْتُكَ إِصْرَارًا عَلَى الْحَسَدِ

٥- تخفيف الهمزة : مقبول ، كقول الفرزدق :

وَمَضَتْ لِمُسَلِّمَةِ الرِّكَابِ مُودَعًا فَارْعَسِي فَرَازَةَ ، لَاهِنَاكَ الْمَرْتَعُ

٦- تسكين المتحرك : ومنه قول الشاعر :

وَقَدْ يُقَالُ عِيَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَثَرَتْ وَلَا يُقَالُ عِيَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَثَرَا

(١) يقال : ذهب دمه فرغاً - بفتح الفاء أو كسرهما ، مع سكون الراء - أي باطلاً هدراً .

٧ - تنوين المنادى المبني ، رفعاً أو نصباً :

- سلام الله « يا مطر » عليها وليس عليك يا مطر السلام
- ضربت صدرها إلي وقالت : « يا عديتاً » لقد وقتك الأواقي

٨ - إشباع الحركة حتى يتولد منها حرف مد : كقول الراجز :

أقول ، إذ خرت على الكلكال : يا ناقي ، ما جئت من مجال

٩ - حذف الفاء من جواب الشرط الواجب اقترانه بها : كقول عبد الرحمن
ابن حسان بن ثابت :

مَنْ يَفْعَلِ الْحَسَنَاتِ اللَّهُ يَشْكُرُهَا وَالشَّرُّ بِالشَّرِّ عِنْدَ اللَّهِ مِثْلَانِ
١٠ - حذف جزء كلمة :

ولقد كَفَفْتُ عَيْنَانِ عَيْنِي جَاهِداً حَتَّى إِذَا أَعْيَيْتُ أَطْلَقْتُ الْعَيْنَا (ن)
وقد يكون المحذوف كلمة أو جملة أو أكثر . ويسمى هذا الحذف في علم البديع
(الاكتفاء) .

١١ - فك الإدغام :

الحمْدُ لِلَّهِ الْعَلِيِّ الْأَجَلِّ الْوَاحِدِ الْقَرْدِ الْقَدِيمِ الْأَوَّلِ

١٢ - تذكير المؤنث وتأنيث المذكر :

- متى تأتينا تُلِمِّمُ بنا في ديارنا
- يا أيُّها الراكبُ المُزجِي مطيِّبته

١٣ - الإضمام قبل الذكور :

لما رأى طالبوه مُصعباً ذُعرُوا وكاد، لو ساعد المقدور، يتصصرو

١٤ - الإتيان بالضمير متصلاً بعد (إلا) :

وما علينا إذا ما كنتِ جارِتنا ألاَّ يحاورنا ، إلاَّكِ ديارُ

١٥ - الفصل بين المتضامين :

كما خُطَّ الكتابُ بكفٍّ ، يوماً ،
يهوديٍّ يُحاول أو يُزِيلُ
الخ

ملاحظة :

أكثر هذه الجوازات والضرائر لا يجوز للمولدين ارتكابها في أشعارهم لأنها تدل على ضعف الشاعر وقصر بابه ، وقد وردت في أشعار المتقدمين على سبيل الشلوذ .
وقد يُقبل بعضها كصرف ما لا ينصرف ، وقصر المدود ، وإبدال همزة القطع وصلاً ، . . . الخ .

ومن المفيد أن نذكر هنا ما قاله ابن جنِّي في باب : « هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب ، أو لا ؟ » :

« سألتُ أبا علي - رحمه الله - عن هذا ، فقال : كما جاز أن نقيس منشورنا على منشورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم : فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرتهم عليهم حظرتهم علينا .

وإذا كان كذلك ؛ فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك بين ذلك » (١) .



(١) الخصائص ، لابن جنِّي ، ١ / ٢٢٣ - ٢٢٤ .

علم لغتو افني

علم القوافي

هو علم يتناول أحوال القافية ، جملةً وتفصيلاً . وهو وإن اتّصل بعلم العروض ، وكان منه كالجزم ، لكنه أدقّ منه وألطف ، لاحتياج الناظر فيه إلى مهارةٍ في علم التصريف ، والاشتقاق ، واللغة ، والإعراب ، كما يقول ابن جني .

وكلامنا هنا يتناول : تعريف القافية ، وأحرفها ، وحركاتها ، وحدودها ، وأنواعها ، وعيوبها .

القافية

١ - تعريفها :

— لغةً : وراء العنق ومؤخره (كالقفا) .

— اصطلاحاً : اختلف في ذلك (١) ، ومذهب الخليل هو الذي عول عليه المحققون إلى يومنا هذا . والقافية عنده : (من آخر حرفٍ ساكنٍ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله ، مع الحرف الذي قبل الساكن) .

٢ - أمثلتها :

ومثالها كلمة (تُغْدِقُ) في بيت شوقي مخاطباً النيل :

من أيّ عهدٍ في القرى تندفقُ ؟ وبأيّ كفٍّ في المدائن تُغْدِقُ ؟

— وقد يكون بعض كلمة ، كقول امرئ القيس :

يزلُّ الغلام الحيفُ عن صّهواته ويلوي بأثواب العنيفِ المثقلِ

(١) انظر تفصيل ذلك في العدة ١ / ١٥١ - ١٥٤ وكتاب القوافي ٥٥ .

فالقافية (تَقَلُّ) .

وقد تكون كلمة وبعض كلمة نحو :

لا تعجبي يا سلمُ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكي
فالقافية (هي فبكي) .

وقد تكون كلمتين ، كقول ابن الوردي :

لا تقلُّ أصلي وفصلي أبداً إنما أصلُ الفتي ما قد حصلُ
فالقافية (قد حصل) وهما كلمتان .

٣ - سبب تسميتها :

اختلف في ذلك أيضاً ، ف قيل : لأنها تقفو أثر كل بيت . وقال قوم : لأنها تقفو
أنحواتها . وقال آخر : هي قافية بمعنى (مقفوة) فكان الشاعر يقفوها ، أي يتبعها .

والرأي الأول هو الوجه .



حروف القافية

الأحرف التي تشتمل القافية على بعضها ، أو أكثرها ، ستة وهي :

(الروي ، والوصل ، والخروج ، والرذف ، والتأسيس ، والدخيل) وهي كلها
— خلا الدخيل — إذا دخلت أول القصيدة وجب على الشاعر التزامها في سائر أبياتها .

وقد جمعها الخلي في قوله :

بجّرى القوافي في حروفٍ ستةٍ كالشمس تجرى في علوّ بُروجها :
تأسيسها ، ودخيلها ، مع رذفها ورويها مع وصلها وخروجها
واليك شرحها :

١ — الروي (١) :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة همزية ، إذا
كان رويها همزة كهمزية البوصيري ، كما يقال سينية البحري ، ولامية العرب .
ويجمع الروي على (رويات) . ومثاله اللام من (الثقل) في قوله :
دارٍ جارٍ السوء إن جارٍ ، وإن لم تجد بُدأً فما أحلى الثقل .

وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويًا ، ما عدا الأحرف الآتية (٢) :

١ — حروف العلة : الثلاثة الساكنة (حروف المد) إذا كانت زائدة ، أو مولدة
من الإشباع ، فتكون حينئذ للإطلاق ، وما قبلها هو الروي ، كالواو الناشئة عن الإشباع
في (الحيامو) من قول الشاعر :

(١) مأخوذ من الروية ، وهي الفكرة ، لأن الشاعر يتفكر فيه . وقيل : من الرواء ، بكسر الراء ، وهو
حبل يشد به الرحل على ظهر البعير ، فكأن الشاعر شد حروف قصيدته بحبل .

(٢) وعلى الشاعر أن يلتزم الحرف الذي قبلها على أنه الروي .

مَنْ كَانَ الْخِيَامُ بِذِي طَلُوحٍ سُقِيَتِ الْغَيْثَ أَيُّهَا الْخِيَامُ

والياء في (أوصالي) من قول امرئ القيس :

فَقَلْتُ : يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي

والألف من (طلباً) في قول حافظ :

رُبَّ سَاعٍ مُبْصِرٍ فِي سَعِيهِ أَخْطَأَ التَّوْفِيقَ فِيمَا طَلَبَا

ومن ذلك ألف التانيث المقصورة وألف الثنية (سلمى - قتلا) . أما الألف المنقلبة عن واو أو ياء فقد تكون رويًا ، كقول جرير :

قَالَتْ أَمَامَةٌ : مَا بِالْجَهْلِكَ ؟ مَا لَهُ ؟ كَيْفَ الصَّبَابَةُ بَعْدَ مَا ذَهَبَ الصَّبَا

وَرَأَتْ أَمَامَةٌ فِي الْعِظَامِ تَحْنِيًا بَعْدَ اسْتِقَامَتِهَا ، وَقَصْرًا فِي الْخَطَا

٢ - النون التي ليست من بنية الكلمة : كنوني التوكيد ، ونون جمع النسوة ، ونون التنوين (زيذا ، يعلمن ، . . .) .

٣ - هاء التانيث الساكنة ، وهاء الوقف (١) (السكت) ، مثل (وردة) و (جمعته) .

٤ - هاء الضمير المتصل إذا كان ما قبلها متحركاً : (حَصْرِهِ ، جُحْرِهِ) ، (وَضَعَهُ ، نَفَعَهُ) .

٥ - واو الضمير وياؤه : بعد حركةٍ تجانسهما ، مثل : (اقتلوا ، اقتلي) (٢) .

وهذه الأحرف جميعاً لم تصلح لأن تكون رويًا لأن أكثرها ليست أصولاً ، بل هي زائدة على بنية الكلمة . وبعضها - وإن كان أصلاً - ليس قوياً في نفسه ، فأشبهت الحركات في امتناع وقوعها رويًا . فيلترّم حرف قبلها يكون رويًا .

(١) يستثنى من ذلك هاء التانيث الساكنة للوقف بعد الألف « الحياه » ، القناه » .

(٢) وهما تصلحان للروي بعد الفتحة نحو : اسعي ، واسعوا . « بفتح الين فيهما وسكون حرف العلة » .

- وهناك أحرف تصلح لأن تكون رويًا وأن تكون وصلًا ، جوازاً ، وهي :
- ١ - واو الضمير وياؤه بعد الفتحة مثل : (اخشَى ، اخشَوْا) .
 - ٢ - الهاء الأصلية دون مراعاة ما قبلها : (التَّيه ، يُشبه) .
 - ٣ - هاء الضمير المحركة بعد حرف ساكن ، لكن وقوعها رويًا نادرًا (١) : (فتَاهُ ، عليه ، شفتيه ، يديه) .
 - ٤ - حروف العلة المتحركة : (ظيُّ ، أمانيا ، عضو) .
 - ٥ - الألف الأصلية المنقلبة عن واو أو ياء (الصبا ، الخطا ، التقى) .
 - ٦ - الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، كياء المنقوص في مثل : (القاضي والياء في : (يرمي) . لكن وقوعها رويًا نادر .
 - ٧ - تاء التانيث ، متحركة أو ساكنة ، مثل : (فتاة ، قامت) .
 - ٨ - كاف الخطاب . والأحسن أن يلتزم حرف قبلها مثل : (كتابك ، شربك) .
 - ٩ - ياء النسب المخففة . أما المشددة فهي الروي (٢) .
 - ١٠ - الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها : (يدعو ، يغزو) .
 - ١١ - الميم إذا وقع قبلها الهاء أو الكاف ، مثل : (لديهم ، عندكم) .
- واعلم أنه لا يدخل بعد الروي إلا حرف الوصل أولاً : (كالألف الزائدة ، وهاء الضمير الساكنة : « سائله » ، وهاء التانيث : « داهية » ، وهاء السكت : « ماهية » ؟) ، و (هاء) الخروج ثانياً ، وهما لا يحسبان رويًا .
- ٢ - الوصل (٢) :
- هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الروي المتحرك المطلق خاصة . ويجمع على (وصول) .

(١) و خلاصة القول في الهاء : أن الأصلية يجوز اعتمادها رويًا ، ولا يجوز إذا كانت للسكت ، أما هاء الضمير و هاء التانيث فلا تكونان رويين إلا بعد سكون .

(٢) كقوله : قد لفها الليلُ بمصْبِيٍّ أروغَ خراجٍ من الدويِّ

(٣) سمي بذلك لوصله بالروي .

ومثال حرف اللّين : الياء المفتوح ما قبلها في كلمة (غَيِّن) من قول الشاعر :

كأنّي بين خافيتي عُقابٍ تريد حمامةً في يوم غَيِّنِ
ويجوز الجمع بين الواو والياء في ردف المدّ (لا في ردف اللّين) كقول المتنبي :

كلمّا رحبتُ بنا الروضُ قلنا حلبٌ قصدنا وأنتِ السيلُ
والمسمونُ بالأميرِ كثيرٌ والأميرُ الذي بها المأمولُ

هذا ، وإن التزام الردف واجب في أضرب بعض البحور ، كالضرب الثالث «المحذوف» من الطويل (فعولن) و«المقطوع» من الرجز (مفعولن) ومن الكامل (فَعَلان). وغالباً أو مستحسن في أضرب أخرى كالضرب الثاني من البسيط (فَعَلن) بسكون العين .

٥ - التأسيس (١) :

وهو ألف (٢) بينها وبين الروي حرف واحد متحرك ، ويجمع على (تأسيسات) ، كالألف في (جاهل) من قول المعري :

ولما رأيتُ الجهلَ في الناسِ فاشياً تجاهلتُ حتى ظُننَّ أنّي جاهلُ

ويشترط أن يكون التأسيس في كلمة الروي نفسها كالشاهد السابق . لكن إذا كان الروي ضميراً أو بعض ضميرٍ جاز عندئذ أن تكون ألف التأسيس في غير كلمة الروي كقول الشاعر :

وأنت أخي مالم تكن لي حاجةً فإن عرّضتُ أبقتُ أن لاأخا لي

فالروي هنا الياء ، وهي ضمير ، والألف في كلمة (أخا) تأسيس . وقول الآخر :

فإن شئتُما ألقئتُما أو نلتُجتُما وإن شئتُما مثلاً بمثلٍ كما هما

فالروي هو الميم في (هما) وهي بعض ضمير ، بناء على أن الضمير هو مجموع (هما) ، والألف في (كما) تأسيس .

(١) مأخوذ من أس الحائط وأساسه ، فكان ألف التأسيس أمر القافية لتقسما والنهاية بها والمحافظة عليها .

(٢) لذا يقال أحياناً : ألف التأسيس .

فحرف المد : كالألف في (الجوابا) والواو الناشئة عن إشباع ضمة العين في (تنعج = تنفعو) والياء في (ليبتلي) أو الناشئة عن إشباع الكسرة في (العطل = العطلتي) .
والهاء قد تكون ساكنة : (نحاربه) ، أو متحركة : (فرجامها) و (يحسنوته) و (نعليه) .

ومن هذا القبيل هاء التأنيث (داهية) وهاء السكت (هية) .

هذا ، وقد يكون الوصل ضميراً غير الهاء ، كالكاف ، وذلك إذا لاحظنا التزام الشاعر حرفاً قبلها ، كقول ابن زيدون :

ودع الصبر محببٌ ودعك ذائع من سره ما استودعك
ياأخا البدر سناءً وسنا رحيم الله زماناً أطلعك

٣ - الخروج :

وهو حرف مد يلي هاء الوصل ، ناشئ عن إشباع حركتها كالألف بعد الهاء في : (فرجامها) والواو بعد الهاء في : (يحسنونه = يحسنونهور) والياء في : (نعليه = نعليه) .

٤ - الردف :

وهو حرف مد (ألف ، واو ، ياء) أو لين^(١) قبل الروي . ويجمع على (أرداف) .

فمثال حرف المد (الألف) قول المتنبي :

لاخيل عندك تهديها ولا مالٌ فليُسعدِ النطقُ إن لم يُسعدِ الحالُ

ومثال الياء قول علقمة :

طحا بك قلبٌ في الحسان طروبُ بعيدَ الشبابِ عصراً حسانَ مشيبُ

والواو في قول جرير :

ياميَّ ويحكِ أنجزني الموعودا وارعيَّ بذاك أمانةً وعهودا

(١) حرف اللين : هو حرف العلة الواقع بعد حركة لا تجانسه ، كالواو في « كون » والياء في « تخيم » وحرف المد : هو الواقع بعد حركة تجانسه كالياء في « سبيل » والواو في « طبول » والألف في « نصال » .

٦ - الدخيل (١) :

هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي ، كالهاء في (جاهل) من بيت المعري السابق ، واللام في (سالم) والكاف في (الكواكب) .
ولا يشترط أن يلتزمه الشاعر في القصيدة الواحدة ، وهو وحده ينفرد بذلك بين أحرف القافية .



ملاحظة :

لا يجتمع الرفع والدخيل في قافية واحدة ، لأن الأول ساكن والثاني متحرك . كما لا يجتمع الرفع والتأسيس في قافية واحدة ، لكونهما ساكنين ، والساكنان لا يجتمعان .

ولا يكون بعد الروي - إذا وُجد - إلا حرف الوصل ، أو هاء الخروج ، وهما لا يحسبان رويين .



(١) قال صاحب اللسان : « سمي بذلك لأنه كأنه دخيل في القافية ، ألا تراه يجيء مختلفاً بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه ، أعني ألف التأسيس ؟ » .

حركات القافية

إذا كان روي الشعر متحركاً سميت القافية (مطلقة) ، وإذا كان الروي ساكناً سميت (مقيدة) . مثال الأولى :

وقد أغتدي والطيْرُ في وكناتها
بمنجريدٍ قيْدِ الأوابدِ هيكلِ
ومثال الثانية :

خفّفي يا عبْدُ عنِّي واعلمي أني ، يا عبْدُ ، مِن لحمٍ ودَمٍ
ويراد بحركات القافية : تلك التي إذا أتى بها الشاعر في أول القصيدة وجب عليه التزامها في سائرها(١) .

وهذه الحركات مرتبطة بحروف القافية التي عرفناها قبلُ ، لأنها مدار البحث في القافية ، ولها أسماء خاصة بها ، وعددها ست حركات جمعها الحلي في قوله :

إنَّ القوافي عندنا حركاتها ستٌ على نَسَقٍ بهنّ يلاذُ
رَسٌّ ، وإشباع ، وحَذْوٌ ، ثم تَوٌ جيهٌ ، ومجرىٌ بعده ، ونَفَاذٌ
وهي موزعة بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وإليك شرحها :

١ - المتجرى(٢) :

وهو حركة الروي المطلق (أي المتحرك) سواء أكان ضمّةً أم فتحةً أم كسرةً ؛ كضمّة النون في كلمة (أزمانُ) من قول شوقي :

قم ناجٍ جليقٍ وانشدُ رسمَ مَنْ بانُوا
مشّت على الرّسمِ أحداثٌ وأزمانُ

(١) يستثنى من ذلك على الأصح حركة ما قبل واو الرفع وياه ، كما مر ، وحركة الحرف الذي قبل الروي المقيد « التوجيه » كما سيأتي .

(٢) بفتح الميم وضمها من « جرى » أو « أجرى » . وهذه الحركة سميت بذلك لأن الروي الذي شكل بها يجري به الصوت ولا ينحبس .

٢ - النفاذ (١) :

وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي (٢) ، سواء أكانت هذه الحركة فتحة أم ضمة أم كسرة . ومثاله كسرة الماء من (يَسْبِيهِ) في قول المتنبي :
لو فُكِّرَ العاشِقُ في مُتَهَيِّئِ حُسْنِ الَّذِي يَسْبِيهِ لم يَسْبِيهِ
فالباء روي ، وكسرتها مجرى ، والماء وصل ، وكسرتها نفاذ .

وكذا فتحة الماء في (راعيها) من قول حافظ :

وراع صاحبَ كسرى أن رأى عُمرأً بينَ الرعيّةِ عَطْلاً وهو راعيها

٣ - الحذف (٣) :

هو حركة الحرف الذي يسبق الرفع بنوعيه، مباشرةً ؛ كفتحة اللام من (السلام) في قول الأحمس :

سلامُ اللهِ يامطرُ عليها وليس عليك يامطرُ السلامُ

٤ - الإشباع (٤) :

هو حركة الدخيل (الذي هو بين التأسيس والروي) . ككسرة الهمزة من (الأوائل) في قول أبي العلاء :

ولاني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ لآتٍ بما لم تُستطِعْهُ الأوائلُ

(١) بالذال ، سمي بذلك لأن المتكلم ينفذ بحركة هاء الوصل إلى الخروج ، وهو الألف أو الياء أو الواو التي بعدها هاء الوصل . وذكر بعضهم أنه بالذال المهملة « النفاذ » ومعناه الانتهاء والانقضاء ، لأن هذه الحركة وقع بها تمام الحركات وانقضاؤها .

(٢) فهو إذن خاص بالوصل إذا كان هاء فحسب ، دون حرف المد .

(٣) سميت الحركة بذلك لأن الشاعر يحذوها ، أي يتبعها ، في القوافي لتتفق الأرواد لزوماً أو رجحاناً .

(٤) سميت بذلك لإشباعها الدخيل . وتقويته على أخويه - في الوقوع قبل الروي - وهما التأسيس والرفع - بسكونهما ، والمتحرك أقوى من الساكن .

٥ - الرَّسّ (١) :

هو حركة ما قبل ألف التأسيس . فلا تكون إلاّ فتحة ، كفتحة الواو من (القوادم)
في قول بشار :

ولا تجعلِ الشورى عليك غصاصةً فَرِيشُ الخوافي قوّةٌ للقوادم

٦ - التوجيه (٢) :

هو حركة ما قبل الروي المقيد (أي الساكن) : كفتحة الباء من كلمة (عربدٌ)
في قول إيليا أبي ماضي :

نسيّ الطينُ ساعةً أنه طينٌ - حفيرٌ فصالَ تيهاً وعربدٌ

ويجوز الجمع في (التوجيه) بين الحركات الثلاث في قصيدة واحدة مثل (قعدٌ)
و (يَعدٌ) و (صَعدٌ) . قال بشار وجمع بين الفتح والضم :

خَمَّ الحَبُّ لها في عُنُقِي موضعَ الخاتمِ من أهلِ الذِمَمِ
فاهجُرِ الشوقَ إلى رؤيتها أيها المهجورُ إلاّ في الحُلُمِ

فاليم الأولى من (الذمم) مفتوحة ، واللام من (الحُلُم) مضمومة ، وكلتا الحركتين
توجيه .



(١) يقال : رسست الشيء أي ابتدأته على خفاء ، وسميت الحركة بذلك لأن حركة ما قبل التأسيس أول لوازم
التافية وفيها خفاء لأنها بعض حروف خفي وهو الألف .

(٢) سميت بذلك لأن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكان الروي موجه بها ، أي مصيرٌ ذا وجهين :
سكون ، وتحرك .

حدود القافية

أو : (تقسيمها باعتبار الحركات بين الساكنين)

في تعريفنا للقافية ، ذكرنا أن الخليل جعلها محصورةً بين آخر ساكنين في البيت ، مع الحرف الذي قبل الساكن الأول . وعلى هذا تنقسم القافية - باعتبار الحركات التي بين الساكنين الأخيرين - خمسة أقسام ، وهي :

(المترادف ، والمتواتر ، والمتدارك ، والمترائب ، والمتكاوس) .

وقد جمع الحلبي حدود القوافي في قوله :

حُصِرَ القوافي في حدودٍ خمسةٍ فاحفظ على الترتيب ما أنسا واصفُ ؛
متكاوسٌ ، متراكبٌ ، متداركٌ متواترٌ ، من بعده المترادفُ
وقد آثرنا ترتيبها على عكس ما ذكره ، بغية التسهيل . وإليك شرحها :

١ - المترادف (١) :

أن يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما . وهذا خاص بالقوافي المقيدة ، ويلزمها الردف حيثئذ ، كقول الشاعر :

هـلـه دارهـم أـقـفـرت أم زبورٌ تحتها الدهورُ
فالقافية (هورٌ) وكل من الواو والراء فيها ساكن ولا فاصل بينهما .

٢ - المتواتر (٢) :

أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك ، كقول الخنساء :

يذكّرني طلوع الشمسِ صخراً وأذكّره لكلِّ غروبِ شمسٍ

(١) لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر .

(٢) لأن الساكن الثاني جاء به الأول بترخيب بينهما بسبب توسط الحرف المتحرك فأشبه تواتر الابل ، أي مجيء شيء منها ثم شيء آخر ، مع انقطاع بينهما .

فالقافية (شمسي) . والميم ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة السين ، ساكنان ،
وبينهما متحرك واحد وهو السين .

٣ - المتدارك (١) :

كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيهما . كقول امرئ القيس :
تسلّت عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنِ الصَّبَا وليس فَوَادِي عَنِ هَوَاكِ بِمَنْسَلِي
فالقافية (منسلي) وساكنها : النون والياء ، وبينهما متحركان هما : السين
واللام .

٤ - المتراكيب (٢) :

اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية ، كقول الشاعر :
إِذَا تَضَايَقَ أَمْرٌ فَانْتَظِرْ فَرَجًا فَأَضِيقُ الْأَمْرَ أَدْنَاهُ مِنَ الْفَرَجِ
فالقافية (نلّ فرجي) وساكنها اللام والياء ، وبينهما ثلاثة أحرف متحركة :
الفاء والراء والجيم .

٥ - المتكاوس (٣) :

توالي أربع حركات بين ساكني القافية ، وهذا نادر جداً ، كقول الشاعر :
زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحُضِيِّضِ قَدَمُهُ
فالسّاكنان هما الياء من (الحضيض) والهاء من (قدمه) وبينهما أربعة أحرف
متحركة : الضاد والقاف والdal والميم .



-
- (١) بكسر الراء لأن بعض الحركات أدرك بعضها ، ولم يفته عنه اعتراض ساكن بينهما .
 - (٢) بكسر الكاف ، لأن حركاتها ، بتواليها ، كأن بعضها يركب بعضها .
 - (٣) يقال : تكاوس البيت إذا مال بعضه هل بعض ، وسميت القافية بذلك لتمايل الحركات فيها وانضمام بعضها إلى بعض .

أنواع القافية

(أو : صُورَها)

عرفنا أن القوافي قسمان :

١ - مطلقّة : وهي ما كان رويّها متحرّكاً ، والوصل لازم لها ، مدّاً أو هاءً .

٢ - مقيدة : وهي ما كان رويّها ساكناً ، وتكون خالية من الوصل .

وأنواع القافية تسعة : ستة مطلقّة (١) ، وثلاثة مقيدة (٢) .

٢ - القوافي المطلقّة : ستة أنواع :

١ - مجردة من الرفع والتأسيس (٣) موصولة بـلين (٤) ، كقول الشاعر :

أبا منذرٍ كانت غُرُوراً صحيفتي ولم أعطِكم بالطَّوعِ مالي ولا عرضي

فالقافية (عرضي) وصلت باللين وهو الياء . إلاّ أنها مجردة من حرفي الرفع

والتأسيس .

٢ - مجردة موصولة بهاء . كقول النابغة :

المرءُ يأمُّلُ أن يعيَّشَ - وطولُ عيشٍ قد يضرُّه

(١) لأن القافية المطلقّة : موصولة إما بحرف لين وإما بهاء . وكل منهما قد تكون مردوفة أو مؤسسة أو مجردة من الرفع والتأسيس . فهذه ست صور حاصلة من ضرب ثلاثة في اثنين .

(٢) لأن المقيدة خالية من الوصل بنوعيه ، فهي إذن : إما مردوفة ، وإما مؤسسة ، وإما مجردة . فهذه صور ثلاث .

(٣) وقد يكتفى بكلمة : « مجردة » فحسب .

(٤) واللين هو المسمى بالوصل .

فالقافية : (ضُرَّةٌ) ، والروي : (الراء) ، والهاء : وصل ، ولا ردف فيها ولا تأسيس فهي مجردة .

٣- مردوفة موصولة باللين : كقول التهامي :

حُكْمُ المنيّةِ في البريّةِ جارٍ ماهذه الدنيا بـيـدارٍ قَرارٍ
فالقافية (راري) . والألف فيها ردف ، فهي إذن مردوفة . والياء بعد الروي وصل ، فهي موصولة بلين .

٤- مردوفة موصولة بهاء : كقوله :

عَفَتِ الديارُ محلّتها فمقامُها بيمىّ تأبّدَ غولُها فرجامُها
فالقافية (جامها) ، والروي الميم ، والألف قبلها ردف ، والهاء وصل ، والألف بعد الهاء خروج .

٥- مؤسسة موصولة باللين : كقول النابغة :

كـليـني لهمّ يا أميمةٌ ناصبٍ وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
فألف (الكواكب) تأسيس ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي : وصل .
فالقافية (واكي) مؤسسة موصولة بلين .

٦- مؤسسة موصولة بهاء : كقول عدي بن زيد :

في ليلةٍ لا نرى بها أحداً يحكي علينا إلا كواكبها

ب- القوافي المقيدة : ثلاثة أنواع :

١- مجردة : كقول المثقّب العبدي :

لا تقولنّ ، إذا مالم تُردِّدْ أن تُتمّ الوعدَ في شيءٍ : نعم

٢- مزخرفة (١) : كقول الشاعر :

لا يَغُرَّنْ أَمْرًا عَيْشُهُ كَلُّ عَيْشٍ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ

٣- مؤسسة : كقول الخطيب :

أَغْرَزْتَنِي وَزَعَمْتَ أَنَّكَ - لَا يَبِينُ فِي الصَّيْفِ تَامِرٌ ؟



(١) بالألف ، أو الواو ، أو الياء .

عيوب القافية

يقصد بها نواحي الضعف التي يجب أن يتجنبها الشاعر لأنها تسيء إلى الشعر ،
وموضعها القافية . وهي ثلاثة أنواع تضم سبعة من العيوب :
أولها : يختصّ به الروي نفسه أو حركته « المجرى » .

وثانيها : يختص به ما قبل الروي من الحروف والحركات ، ويقال لهذا النوع
(السناد) .

وثالثها : يتعلق بكلمة الروي (أو كلمة القافية) .
والإبك تفصيلها :

آ - عيوب الروي

هي أربعة ، اثنان يقعان في الروي نفسه وهما : (الإكفاء) و (الإجازة) ،
واثنان يقعان في حركة الروي ، وهما : (الإقواء) و (الإصراف) :

١ - الإكفاء (١) : اختلاف حرف الروي ، بين بيت وآخر في القصيدة ، على أن
يكون كل منهما مجانساً للآخر في المخرج ومتقارباً معه فيه ، كأن
يكون روي أحد البيتين نوناً وروي الآخر لاماً ، وكذلك الحاء
مع الحاء ، والسين مع الصاد .

ومن ذلك قول الشاعر في وصف الخيل (من مشطور السريع) :

بنات وطساو على خدّ الليل

لا يشتكين عملاً ما أنقّين (٢)

(١) من قولهم : كفأت الإناء ، إذا قلبه . سمي به لأن الشاعر قلب الروي عن طريقه المؤلف .

(٢) وطاه : من وطى ، بمعنى داس . والخلد : الطريق . أنقى : سقى .

٢ - الإجازة (١) : اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ولا يجانس أحدهما الآخر ، كالباء مع اللام ، والذال مع القاف ، واللام مع الميم . كقول الشاعر :

ألا هل ترى - إن لم تكن أمُّ مالك بملكٍ يدي - أن الكيفاء قليلٌ
رأى من خليله جفاءً وغلظة إذا قام يتعاق القلوصَ ذميمٌ

فالبيت الأول رويته اللام ، والثاني الميم ، واللام والميم متباعدان في المخرج .

٣ - الإقواء (٢) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بكسر وضم فحسب ، أي يكون روي أحد البيتين مكسوراً وروي البيت الآخر مضموماً ، وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قول النابغة وكان مشهوراً بذلك :

سقطت النصفُ ولم تُردْ إسقاطه فتناولته واتقنتنا باليدِ
بمخضِبٍ رخصٍ كأن بتانه عمٌ يكاد من اللطافة يُعمدُ

٤ - الإصراف (٣) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بفتح وغيره ، أي بفتح وضم ، أو بفتح وكسر . وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قوله :

ألم تَرني ردَدْتُ على ابنِ ليلى مَسِيحَتَهُ فَعَجَلْتُ الأداة؟
وقلتُ لشاتِه لَمَّا أتتنا : رماكَ اللهُ من شاةٍ بئداءِ

ب - عيوب ما قبل الروي (السناد)

يطلق عيب (السناد) (٤) على ما يقع من اختلاف فيما قبل الروي . ونعرفه

- (١) من قولهم : جاز بالمكان : إذا تمدها . سمي به لتجاوز حرف الروي عن موضعه . وروي ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء عن ابن الأعرابي أن الإجازة مأخوذة من إجازة الحبل والوتر أي عدم إحكامهما .
- (٢) من قولهم : أقوى الربيع ، إذا تغير وغلا عن مكانه . والروي هنا تغير وغلا عن حركته الأولى .
- (٣) من قولهم : صرفت الشيء ، أي أبدته عن طريقه ، فسمي اختلاف المجرى به ، لأن الشاعر صرف حرف الروي عن حركة حرف الروي الأول . وقيل : مأخوذ من الصريف وهو صوت البكرة لأنه يختلف لا يجري على وقيرة واحدة . وبعضهم يسميه « الإصراف » من الصرف أي تجاوز الحد .
- (٤) من قولهم : خرج بنو فلان متساندين : إذا جاءوا فرقا لا يقودهم رئيس واحد ، فهم مختلفون غير متفقين ، وذلك لأن قوافي القصيدة المشتملة على السناد لم تتفق الاتفاق المألوف في انتظام القوافي .

بقولنا : « هو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروي من الحروف والحركات » . وهو خمسة أنواع :

— اثنان منها باعتبار الحروف ، وهما : سناد الردف ، وسناد التأسيس .

— وثلاثة باعتبار الحركات وهي : سناد الإشباع ، وسناد الحدو ، وسناد التوجيه .

١ — سناد الردف : وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً والآخر غير مردوف .

كقول صالح بن عبد القدوس :

إذا كنتَ في حاجةٍ مُرْسِيلاً فأرْسِلُ حَكِيماً ولا تُوصِهـِ
وإن بَابُ أمرٍ عَلَيْكَ التَّسْوَى فشَاوِرٌ لِيِيّاً ولا تَعْصِهـِ

فالبيت الأول مردوف بالواو قبل الصاد في (توصه) والثاني غير مردوف . وأما

الماء فيهما فهي وصل .

٢ — سناد التأسيس : أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر ، كقول العجاج

(من مشطور الرجز) :

يا دارَ مَيْتَةٍ اسْلَمِي ثم اسْلَمِي

فخِنْدِفٌ هَامَةٌ هذا العالم(١)

٣ — سناد الإشباع : هو اختلاف حركة الدخيل بين بيتٍ وآخر في القصيدة ،

(والدخيل : الحرف الذي بين التأسيس والروي) . كقول الشاعر :

وهم طَرَدُوا منها بَلِيّاً فأصْبَحَتْ بَلِيّاً بسوادٍ من تِهَامَةٍ غَائِرِـِ

وهم منعوها من قُضَاعَةٍ كَلِّها ومن مُضَرِّ الحَمْرَاءِ عند التَغَاوُرِ

فدخيل القافية الأولى — وهو الهمزة — مكسور ، ودخيل الثانية — وهو الواو —

مضموم .

(١) خندف : لقب امرأة شريفة من نساء العرب .

٤ - سناد الخلو : هو اختلاف حركة ما قبل الرفع بين البيتين ، كقول الشاعر :

لقد أَلِجُ الحِجَاءَ على جَوَارٍ كأن عيُونَهُنَّ عيُونُ عِيْنِ
كأنِّي بينَ خَافِييْ عُمُقَابٍ تريد حمامةً في يَوْمِ غَيْنِ

٥ - سناد الترجيح : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد ، كالجمع بين (يَعُدُّ) و (صَعِدَ) و (قَعَدَ) في قوافي قصيدة واحدة ، ومثال ذلك قول امرئ القيس :

لا وأبيكَ ابنةَ العامريِّ - لا يَدْعِي القومُ أني أفرِّ
تميمُ بنُ مرٍّ وأشياؤها وكنيدةٌ حولي جميعاً صُبْرُ
إذا ركبوا الخيلَ واستلأموا تحرَّفتِ الأرضُ واليومُ قرِّ

وهذا السناد أجازه العروضيون لكثرة وقوعه في أشعار العرب ، فاستثنوه مما يجب مراعاته من حركات القافية .

ج - عيوب كلمة الروي

وتقع في آخر البيت ، في كلمة القافية . وعددها اثنان أحقهما بما سبق ، وهما الإيطاء ، والتضمين :

١ - الإيطاء (١) : هو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة ، من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين سبعة أبيات على الأقل . ومثال الإيطاء قول النابغة :

أو أضحَّ البيتُ في سوداءِ مظلمةٍ تُقَيِّدُ العيْرَ لايسري بها الساري

ثم قال بعد أربعة أبيات :

لا يَحْفِضُ الرِّزَّ عن أرضِ ألمِّها ولا يَصِلُ على مصباحه الساري

(١) سمي إيطاءً لتواطؤ الكلمتين ، أي توافقهما لفظاً ومعنى .

والإيطاء - مع كونه قبيحاً - جائز للمولدين ، كما جاز لغيرهم . على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب . قال ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء : « وليس بعيب عندهم كغيره » .

٢ - التضمين (١) : هو ألا تستقل كلمة الروي - أو قافية البيت - بالمعنى ؛ بل تكون معلقة بصدر البيت الذي بعده وموصولة به ، بأن تفتقر إليه في أصل إفادة المعنى ولا تستغني عنه .

أي أن البيت الأول لا يتم إلاً بالثاني لأنه مضمن معنى الأول . وهو مستهجن ومكروه عندهم ، لأن خير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض ، فهم يعتدّون بوحدة البيت . وقد مثلوا للتضمين بقول النابغة يمدح قوماً :

وهم وردوا الجِفَارَ على تميم وهم أصحابُ يومِ عُكاظَ إني (٢)
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهدنُ لهم بصدقِ الودِّ مني

فعلقتُ لفظة (إني) بالبيت الثاني ، لأن جملة (شهدت) خبر إن ، فاتصل آخر البيت الأول بصدر البيت الثاني ، وهو مردود .

على أن بعضهم ذكر أن التضمين مغتفر للمولدين . والحق أنه مقبول إذا كان في البيت الأول بعض المعنى ولكنه يفسّر بما بعده .

وأما ربط شيء من البيت السابق - غير كلمة القافية - بشيء بعده فليس تضميناً لأنه لا يشعر صراحة بأن البيت الأول معلق بالثاني ، كالأبيات التي يبدأ أولها بواو (رُبّ) جارةً للمبتدأ لفظاً ، ثم يأتي خبره في بيت تالي ، كقول بشار :

وجيشٍ كجُنْحِ الليلِ يزحفُ بالحصا وبالشوكِ والخطيِّ حُمُرٌ تُعالبُه
غلبونا له والشمسُ في خدرِ أمها تطالعنا والطلُّ لم يجرِ ذائبه
بضربٍ يذوق الموتَ من ذاق طعمه ويدركُ من نجسى الفرارِ مثالبه

(١) سمي تضميناً لأن الشاعر ضمن البيت الثاني معنى البيت الأول ، لأنه لا يتم إلاً بالثاني .

(٢) الجفار : اسم ماء لبني تميم .

فكليّ من هذه الأبيات الثلاثة معلق بالآخر تعليقياً لا يشعر بالتضمنين ، بل هو تعلق معنوي . ويجوز فيه أن يوقف على كل بيت منها . ويسمى هذا ، عند نقّاد الشعر : « الاقتضاء » ، وهو أن يكون في البيت الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول .



تلك هي أشهر عيوب القوافي ذكراً . واعلم بعد هذا أن الجائز المغتفر للمولدين من هذه العيوب : الإيطاء والتضمنين ، والسناد بأقسامه ، وما عدا ذلك لا يجوز للمولدين استعماله : كالإكفاء ، والإقواء ، والإجازة ، والإصراف . وهذا ما يؤخذ من قول شارح الخرجية .

وهذه العيوب تتفاوت في قبحها : فالإجازة مثلاً أشد قبحاً من الإكفاء ، والإصراف أشد عيباً من الإقواء . وقد كانت كلها موضع إنكارٍ واستهجانٍ عند جمهور القدماء والمحدثين على السواء . آية ذلك ما ذكره المرزباني ، في كلامه على السناد والإيطاء ، والإقواء ، والإكفاء ، وما إلى ذلك من عيوب القافية ، حيث يقول :

« وقد ذكر جماعة من شعراء الإسلام ، ومن تبعهم ، في أشعارهم عندهم عمّا أنكر على من تقدمهم ، من هذه العيوب التي تقدّم ذكرها ، فقال ذو الرّمة :

وشعريّ قد أرقّت له ، طريفٍ
أجنبّه المسائب ، والمُحالا

وقال جرير :

فلا إقواء ، إذ مرّس القوافي ،
بأفواه الرواة ، ولا سناداً (١)

وقال عديّ بن الرّقاع :

وقصيدةٍ قد بتّ أجمعُ بينها
حتى أقومَ ميلها وسنادها

(١) يريد بالقوافي : شعره . ومرس : كان قوياً شديداً .

وقال السيد بن محمد الحِميري :

أَحْسوكُ ، ولا أَقوي ، واستُ بِلَاحِنٍ وكم قائلٍ للشعر : يُقوي وَيَأْحَنُ^(١)

ويقول المرزباني أيضاً ، مشيراً إلى أن تلك العيوب كانت مذمومةً عند المحدثين ،
الذين كانوا يقيمون هجاءهم عليها وهم يتحدثون عن المهجور :

« وقد ذكر بعض المحدثين في أهاجيتهم : السناد ، والإقواء . والإكفاء ،
والإيطاء ، وغير ذلك من العيوب ، وشبهوا أحوال المهجور بها . فأخبرنا أبو بكر الصولي
قال : أنشدني عون بن محمد الكندي لبعض المحدثين : وملح :

لقد كان في عَيْنِكَ ، يا حَفْصُ ، شاغلٌ وأنفٍ كَثِيلِ العَوْدِ ، عما تَتَّبِعُ^(٢)
تتبعَتَ لِحْناً في كلامٍ مُرَقَّشٍ وخلقك مَبْنِيٌّ على اللحنِ ، أجمعُ
فَعِينَاكَ إِسْواءً وأنفك مُكْتَسَاً ووجهك إِيْطَاءً ، فأنت المرقَّعُ^(٣)



(١) الموشح : ٣ .

(٢) الثيل : وعاء قضيب البعير والتميس ، أو القضيب نفسه . والعود : الممن من الإبل والشاة .

(٣) الموشح : ٢٤ .

موسيقيا الشعر العربي

مظاهرها وجوانب التجديد فيها

موسيقا الشعر العربي

في القصيدة التقليدية

« وجد الشعر — كما يقول العقاد (١) — في كل لغة من لغات القبائل البدائية والأمم المتحضرة . ولكنه لم يوجد فناً كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى في غير اللغة العربية .

والمقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية ، وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها ، وتطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها » .

وهذا الفن الكامل — أعني الشعر العربي — موغل في القدم ، بعيد العهد ، وصل إلينا على ما هو عليه منذ الجاهلية ، ناضجاً راقياً ، لا نعلم كيف نشأ ودرج ؟ ولا كيف نما وتطور ؟ وما وصل إلينا من قديم هذا الشعر لا يعلو قرنين من الزمان قبل الإسلام . يقول الجاحظ :

« فإذا استظهرنا الشعر ، وجدنا له — إلى أن جاء الله بالإسلام — خمسين ومائة عام . فإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام » (٢) .

على أن جمهور الباحثين اليوم يميلون إلى أن كلام العرب كان في أوله بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنن في أسلوبه ، أو تصنع في ألفاظه ، ثم ارتقى مع الزمان بالتدرج حتى كان السجع لدى فريق منهم ، وهو الكلام المقفى ، أو موالة الكلام على روي واحد ، مصادفة أو قصداً ، وهذا يساعد على تقسيم الكلام إلى جمل ذوات

(١) اللة الشاعرة ٢٦ .

(٢) من مقدمة كتاب « الحيوان » الجاحظ .

فواصل ، يتغنّون بها حداةً أو طرباً ، أو يستخدمونها في خطبهم ومناقراتهم ومفاخراتهم .
وطال الزمان على ذلك حتى طُبِعَ العرب على السجع ، وأصبح سجيةً فيهم ، وانتقل
إلى الكهّان أيضاً وكان له أثر في حياتهم الاجتماعية والأدبية .

ومن ذلك السجع تولّد الوزنُ في أبسط أشكاله وهو الرجز ، الذي كان جسراً
بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى . وهذا الرجز أسهل الأوزان على
القرينة وأخفها على الطبع ، وأقربها مأخذاً ، حتى يصحّ أن يقال : إن كل شاعر
تبدأ شاعريته بالرجز .

وأخيراً جاء هذا الشعر الناضج المكتمل السذي يمتد قرنين قبل الإسلام ، والذي
اكتشفه الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزانه ، ووضع أصوله وقواعده مستنبطة من سيول
الأشعار العربية المتدفقة خلال تلك الأحقاب .

ذلك أكبر الظن في مراحل نشوء الشعر العربي وتطوره ، وإن كان بعض الدارسين
يتوقفون في ذلك ولا يقطعون بشيء .

والمهم ، بعد هذا كله ، أن صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلامٍ ذي
توقيعٍ موسيقي ، ووحدةٍ في النظم تشدُّ من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه
ومشديه ؛ وأن هذه الصياغة الموسيقية تمثلت في محور الشعر العربي وقوافيه التي وصات
إليتنا ناضجة ، وهذا ما يساعدنا على تبيان الأسس الموسيقية لتلك البحور ، وبيان دواعي
التجديد فيها على مرّ العصور ، ومظاهر هذا التجديد .

وقبل كل شيء ينبغي هنا أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما ، وهما : الإيقاع
والوزن :

١ - فالإيقاع : يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت ،
أي توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ،
أو في أبيات القصيدة .

وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، في بعض المحسنات اللفظية ، كالترصيع الذي يقوم
على تساوي الألفاظ في البناء ، وانساقها في الانتهاء ، مع تقابل الأجزاء في العبارات ،

ومثاله قول أحدهم : « حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وصار تمريضك تصحيحاً » . وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر .

أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي ، فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت - أي توالي متحرك فساكن ، ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن - لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين ، وحرف المدّ ، والحرف الساكن الجامد .

٢ - وأما الوزن : فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان .

والذي يراعى في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن عامة ، والجمع بينهما معاً في آن واحد ، بحيث تتساوى الأبيات في حفظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلدّ به ، ويسري ذلك إلى النفس فتسرّ به أيضاً . أما إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها فعندئذ تصبح مدعاةً للنفور ، لأن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى ، وهما فنّان جميلان يشتركان في ميزات عامة ، كما يشاركان بقية الفنون في ميزات أخرى ، كفنّي النحت والتصوير .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة ، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا رويّاً واحداً في جميع القصيدة ، كما نعلم ، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لوناً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، من جناس ، وازدواج ، وموازنة ، وترصيع : وتسميط ، وتصريع وما إلى ذلك . كقول الخنساء في أخيها صخر :

حامي الحقيقة ، محمودُ الخليقة مهـ لديّ الطريقة ؛ نفاعٌ وضّرّارُ(١)
جوابُ قاصيةٍ ، جزّارُ ناصيةٍ عقادُ ألويةٍ ، للخيل جَرّارُ

(١) حقيقة الرجل : ما يلزمه حفظه والدفاع عنه .

وقول جَنُوبَ الهذلية :

وحربٍ وردتْ ، وثغري سَدَدتْ وعِلجٍ شَدَدتْ عليه الحبالا

وقول الآخر :

في ثغره لَعَسٌ ، في خدّه قَبَسٌ في قدّه مَيْسٌ ، في جسّمه تَرَفٌ(١)

ولم يكفوا بالترام الحرف الأخير في القافية ، وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تفتية أبيات القصيدة كلها بجرّفين أو أكثر ، وسمّوه « لزوم ما لا يلزم » وجعلوه من وجوه البراعة في النظم ، والبلاغة في القول ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، كقول الشاعر :

كُلُّ واشرب الناسَ على خِبرةٍ فهمٌ يمرّون ولا يعدُّبون(٢)
ولا تُصدّقهم إذا حدّثوا فإنهم من عهدهم يكذّبون

ولأبي العلاء المعري ديوان كامل جرى فيه على هذا الالتزام وسمّاه « اللزوميات » ومن قصائده في هذا الديوان قوله :

غدوت مريضَ العقل والدين فالثقي لتسمع أنباء الأمور الصّحاح
فلا تأكُنْ ما أخرج الماء ظالمًا ولا تبغِ قوتًا من غريض الذبائح
ودعْ ضربَ التحلّ الذي بكّرت له كواسبَ من أزهار نبئت فوائح
فما أحرزته كي يكونَ لغيرها ولا جمعته للندي والمنائح(٣)

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة مللٍ لو كانت تامةً كلّ التمام . كما إذا تكرر مثل أبيات الخنساء وجنّوب الهندلية ، واستمر المحسن اللفظي

(١) اللس : سواد مستحسن في باطن الشفة . والقبس : النار . والميس : التبخر .

(٢) يمدّبون : من العلوية . وضلعا : يمرّون .

(٣) الغريض : اللحم الطري . والضرب : العسل . والمنائح : العطاء والكرم .

نفسه من أول القصيدة إلى آخرها ، أو توالى الكلمات متساوية تمام المساواة في صفتها من حروف مدٍّ ولينٍ وغيرها ، لأن النغمات تبدو عندئذ رتيبةً يملأها السمع .

ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعةً للمعنى ، والمعنى يتغير من بيتٍ إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلاءم مع هذا التغيير أن تكون المساواة في النغم رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه . وما نجده في ذلك الشعر قليلٌ ؛ ولذا فإن الحملة على الوزن القديم في الشعر العربي — من هذه الناحية — غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وإنما نجد في الحقيقة تنوعاً في الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي ، ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب :

١ — اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التي يتكوّن منها كل بحرٍ في الشعر العربي لا تظلّ هي هي في كل أبيات القصيدة المنظومة على ذلك البحر . فلشاعر حريته في نقصها أو التصرف فيها ، أو تسكين متحركها ، على نحو ما هو مقررٌ في علم العروض ، في الزحافات والعلل .

فمثلاً « فاعلان » في الخفيف تصبح « فعِلان » في حشو البيت ، وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فَعْلان » بسكون العين ، أي « مفعولن » في آخر البيت . و « متفاعِلن » في البحر الكامل قد تصير « متفاعِلن » بسكون التاء ، في حشو البيت ، أو « متفاعلن » بسكون اللام . أو « مُفنا » في آخر البيت . ولا نطيل في تفصيل ذلك فقد سبق بيانه في كل بحر من الأبحر الشعرية الستة عشر . ونذكر هنا مثلاً لذلك قول شوقي :

ليس اليتيمُ مَنْ انتهى أبواه من	هَمّ الحياةِ وخلَقناه ذليلاً
فأصابَ بالدنيا الحكيمَةَ منهما	وبحُسْنِ تربيةِ الزمانِ بديلاً
إنّ اليتيمَ هو الذي تَلقَى له	أمّاً تخَلَّتْ ، أو أباً مشغولاً

ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً ، وحشواً ، وختاماً ، على الشكل التالي ، مع أنها من بحرٍ واحد :

مستفعلن متفاععلن متفاععلن	مستفعلن متفاععلن متفاععلن
متفاععلن مستفعلن متفاععلن	متفاععلن مستفعلن متفاععلن
مستفعلن متفاععلن مستفعلن	مستفعلن متفاععلن مستفعلن

٢ - اختلاف حروف الكلمات ، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، في البيت ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مدّ طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مقدمة هذا البحث .

وهذا الاختلاف الصوتي ينوّع الموسيقى ، وينوّع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادةً إيجابيةً ، أتت من وعينهم لخصائص أصوات الكلمات وعبيراً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم اللغوية ، ورهافة إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات - من هذه الناحية الجمالية - لم تُدرس في العربية دراسةً منهجيةً يُعتدُّ بها (١) ، على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتبهم وشعرائهم أثر عظيم .

ونضرب مثلاً للإيحاء بجرس الأصوات قول أبي العلاء المعري في مطلع قصيدةٍ يخاطب صاحبيه :

عِلّاني فإنَّ بيضَ الأماني فَنَيْتَ ، والظلامُ ليس بفاني

فالمدّ في الكلمة الأولى من الشطر الأول « عِلّاني » يناسب شكواه إلى صاحبيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المدّ

(١) وقف نقاد العرب على بعض الخصائص الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وسمى البلاغيون ذلك « تأليف اللفظ مع المعنى » وهو أن تكون الألفاظ لائقة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فخامة ، أورقة ، جزالة أو علوية . . . والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية أهمية كبيرة ، وكذا النقد الحديث ، أعني ناحية الإيحاء بجرس الأصوات . انظر كتاب الطراز لبيحيى بن حمزة ١٤٤/٣ والنقد الأدبي الحديث ١٤٠ - ١٤١ .

« فَنِيَّتْ » لتحاكي معنى انقضاء الآمال ، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « لبييض الأمانى » .

والكلمتان الأخيرتان يمتدّ فيهما الصوت ليحدث تضاداً في النطق بينهما وبين « فَنِيَّتْ » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المدّ في كلمتي « الظلام » و « بِفَانِي » ، ليوحى الصوتُ إجماعاً قوياً بأن هذا الظلام يمتدّ لا نهاية له .

ويصدق ذلك أيضاً على قول عباس محمود العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

اعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها ، جُموعاً ونظاماً
لحظة في أرضها عابرة بين آبداء طوالٍ تترامى

وكذا قول أحمد شوقي في مطلع سينيته الأندلسية ، وهي من البحر الخفيف :

اختلافُ النهار والليل يُنسي اذكُرْ لي الصِّبَا وأيامَ أنسي
وصيفا لي مُلاوةٌ من شبابٍ صُورَتْ من تصوّراتٍ ومسّ
عصفت كالصِّبَا اللّعبوبِ ، ومرّت سِنَةٌ حلوةٌ ، ولذة خلّس (١)

ففي البيت الأول ، وفي صدر البيت الثاني ، تكثر حروف المدّ . وشوقي فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبي العلاء السابق . ولكن في عجز البيت الثاني ، ثم في البيت الثالث ، تتوالى الكلمات خاليةً ، أو تكاد ، من حروف المدّ ، مع كثرة حروف الصّغير ، لأنه يصف فترة حلوةٍ أسرع في سيرها كأنها سِنَةٌ نائمٌ .

وقد ذكرنا أن هذا الإجماع — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها — أثرٌ لتمكن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إجماعاً يكاد يكون لا شعورياً .

(١) الملاوة : البرهة من الدهر . والصبا : وبع تهب من الشرق . والسنة ، بكسر السين : العاص . والخلّس : مصدر خلّس الشيء إذا أخله في نهزة ومخاتلة .

وإنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقا الشعر في القصيدة القديمة ليست
جدّة رثيةٍ بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يُتوهم .

والأمر في هذا التنوع الموسيقي — كما ترى — لا يقتصر على الحروف ، وما لها
من إحاء في جرس أصواتها ... وإنما يتعداها إلى الكلمات نفسها ، بل إلى الجمل
والتراكيب في كل بيت من أبيات القصيدة . وفي الشاعر المطبوع حاسةٌ خاصة ، تفرز
له الألفاظ تلقائياً ، وتميّز بعضها من بعض ، وتقدم له منها ما يوافق المزاج الشعري ،
ويقوم بدور أساسي في إيقاع البيت وما فيه من موسيقا ونغم .

فمثلاً : القلب والفؤاد ، والجريد ، والصدر ، والثغر ، والريق ، من ألفاظ
الشعر ، بخلاف : المخ ، والحلق ، والأضراس ، والمعدة ، والأمعاء ، والطحال .

والورد ، والتسرين ، والرجس ، والريحان ، والسوسن ، والياسمين : من
ألفاظ الشعر ، بخلاف النعنع والحيطمي (١) .

على أن الشاعر الأصيل قد يستطيع ببرايعته أن يجعل اللفظة شعريةً ، وإن لم تكن
في أصلها كذلك ، وربّ كلمة لا تستسيغها الأذن في مقام ، تحسن وتحلّو في مقامٍ
آخر . من ذلك مثلاً كلمة (أيضاً) التي نحاشاها كثير من الشعراء فيما ينظمون ، وألحقها
نُقّادُ ألفاظ العلماء والمصنفين ، ولكن بعض الشعراء غامروا في ذلك ، وجاؤوا بتلك
الكلمة في أمكنةٍ ملائمةٍ ، نالت القبول والرضا ، كقول الشبلي في مناجاته للحمامة :

فبكاني رُبّما أرَقَها	وبُكاها ربّما أرَقَني
ولقد تشكو فما أفهمُها	ولقد أشكو فما تفهمُني
غير أني بالجوَى أعرِفُها	وهي أيضاً بالجوى تعرفني

وقول شاعر آخر :

أقول لها : بَخِلْتِ عليّ يقظي	فجُودي في المنام لِسُتْهام
فقالَت لي : وصِرتَ تنامُ أيضاً	وتطمعُ أن تراني في المنام ؟

(١) انظر كتاب « الشعراء وإنشاد الشعر » ١٥٦ .

والشيء بالشيء يذكر ، فهناك ألفاظ وعبارات اشتهر تداولها في علوم وصناعات بعينها ، وأخرى ألفتها الناس في مقام الجدل والمناقشات ، ولم يألفوها لدى الشعراء ، تراجمة القلوب إلى القلوب ، ونقلت موسيقا الحروف والألفاظ إلى الأذان . فقد روي أن شاعراً أنشده بعضهم قصيدة أولها :

لم أدر حين وقفتُ بالأطلال ما الفرقُ بين قديمها والبالي

فما سمع هذا المطلع حتى صاح : هذا شعر فقيه . فقيل له : نعم ، فكيف عرفته ؟ قال : فضحتته عبارته : « ما الفرق » فهي من كلام الفقهاء .

وقد تقرأ بيتاً من الشعر فتجده صحيحاً من حيث الوزن العروضي ، لم يخرج عما قرره علماء هذا الفن ، ولكنك مع ذلك ترى موسيقاه قلقة ، لا ترتاح الأذن إليها ، ولا يلدّها سماعها . وشواهد ذلك كثيرة في الشعر القديم نفسه . مما يختلف وقعُه على النفس والأذن ، ويتفاوت نخفة وثقلًا ، من ذلك قول عمرو ابن كلثوم :

قِرَاعُ السِّوْفِ بالسِّوْفِ أَحَلَّنَا بِأَرْضِ بَرَّاحٍ ذِي أَرَاكِ وَذِي أَثَلِ

وقول امرئ القيس :

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سَيْمًا يَوْمٌ بِدَارَةٍ جُلْجُلِ

وقول الشاعر الأموي سليمان بن قتة :

مَرَرْتُ عَلَى أَبِياتِ آلِ مُحَمَّدٍ فَلَمْ أَرَهَا كَعَهْدِهَا يَوْمَ حُلَّتِ

ونترك للقارئ أن يكتشف بنفسه المواضع التي أخلت بانسجام الموسيقا ، وتناسب الوزن والإيقاع في هذه الأبيات .

٣ - الإنشاد (فن الإلقاء) : وهو سبب ثالث يتم به التنوع في داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ويُقصد به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى . وعلى نحو ما هو معروف في « فن الإلقاء » .

والإنشاد يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات في خلال البيت ، وطول الصوت في بعض الكلمات ، وقصره في الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وكل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات ، وصلتها بنفس صاحبها ، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملة إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتطريب والريز من العناصر الرئيسية والصفات الأصلية التي تزدان بها لغتنا العربية .

وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياساً كمياً ، على حين أن هناك مقاييس « كيميائية » لها تأثير كبير في كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت طولاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية يُنطق بمقاطعها على سواها وهي منفردة ، فإن الكلمات في الجمل — وبخاصة في الشعر — تقتضي نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في عجزه ، في كلمتي : « الظلام » و « بناني » .

وكذلك في قول ابن الرومي وهو يصف المغنية « وحيد » وامتداد صوتها :

مدّ في شأو صوتها نفسٌ كافٍ — كأنفاسٍ عاشقيها مديدٌ

فأنت تشعر — وتلاحظ أيضاً — أن حرفي المد : الألف والياء يترددان كثيراً في هذا البيت ، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلاً ، حتى تصبح الحاجة ماسة إلى أن تمتد صوتك بلديتك الحرفين وأنت تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت أو يسيء إلى موسيقاه أو إيقاعه ، بل يزيد ذلك كله جمالاً وبهاءً وحسن تعبير .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثل موسيقا الأبيات مختلفةً ، ومن المسلم به أن موسيقا الشعر تظلّ خاصةً من خصائصه ، همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنوع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإثبات ، والنهي ، والأمر ، والنهي ، والاستجابة ، والدعاء ، وما إلى ذلك .

أنشد ، مثلاً ، هذه الأبيات الوجدانية من قصيدة المتنبي في هجاء كافور ، وقد نظمها حين أقبل عليه العيد وهو في حالٍ شديدة من اليأس والغضب والألم :

عيدٌ ! بأية حالٍ عدتَ يا عيدُ ؟ بما مضى ؟ أم لأمرٍ فيك تجديدُ ؟
أما الأحبّةُ فالليداءُ دونهمُ فليت دُونكَ ييئداً ، دونها يبيدُ
لم يتركِ الدهرُ من قلبي ولا كبدي شيئاً تتيمة عينٌ ولا جيدُ
ياساقبي ، أحررُ في كؤوسكما ؟ أم في كؤوسكما همٌ وتسهيّدُ
أصخرةٌ أنا ؟ مالي لا تحركني هذي المُدامُ ، ولا هذي الأغاريدُ
إذا أردتُ كُمتَ اللونِ صافيةً وجدتها ، وحيبُ النفس مفقودُ
ماذا لقيتُ من الدنيا ؟ وأعجبه أني بما أنا بالكِ منه محسودُ

تجددٌ أن موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقا الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع ، فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أقرانه . وتقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقا بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة . ويتم هذا التنوع ، لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وجدة في داخل وحدتها . ولهذا المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .



ولا يقتصر الأمر في موسيقا الشعر على العناصر التي فصلنا القول فيها آنفاً ، بل يتجاوزها إلى أمرين آخرين لهما صلة قوية بموسيقا الصيدية وزناً وإيقاعاً ، وهذا ما دعا بعض الباحثين المعاصرين (١) إلى أن يقفوا عندهما ، ويعتبرا ارتباطهما بالموسيقا الشعرية :

(١) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ٩٠ - ٩٤ وعبد الله الطيب في «المرشد إلى فهم أشعار العرب» ، وعبد الحميد الرازي في «شرح تحفة الخليل» . ولكن هذا الأمر لم يستوف بهد .

— أولهما : الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه . أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته ، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه .

ولا ريب أن لبحور الشعر وأوزانه أثراً في الأداء ، وفي موسيقا العبارة ، وفي قوة الأسلوب . فقد كان ابن العميد يرى أن الشعراء المحدثين لا يحسنون القول من بحر المديد ، وأن على الشاعر أن يتخير للمعنى السلي اعتمده وقصده ، أحسن وزن يلائمه ، وأحسن قافية(١) .

وكتبنا في كلامنا على البحور الشعرية ، نبين جملةً من الموضوعات والمقامات التي يصلح لها البحر أو يكثر فيها ، ونورد بعض الإشارات التي توضح استعمال البحر لدى الشعراء ، كثرةً وقلةً ، وما يناسبه من المعاني والأغراض والصور . ولكن هذه الخطوة — على كل حال — لا تزال تحتاج إلى مزيدٍ من التحري والدراسة ، لأن القدماء من شعراء العرب لم يتخلوا دائماً لكل موضوعٍ من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر ، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون ، في كل البحور أو معظمها ، فالمعلقات مثلاً تكاد تتفق في معظم موضوعاتها ، ومع ذلك نظمت على عدة بحور هي : الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والوافر ، والكامل . والمرثي في «المفضليات» جاءت من الكامل ، والطويل ، والبسيط ، والسريع والخفيف ...

والأمر يعد ذلك للشاعر : فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن ، لانتساع مقاطعه وكلماته لأنثاته وشكواه ، محبباً كان أم راثياً ، أو للملاءمة موسيقاه لأغراضه الجدوية الرزينة من فخرٍ وحماسةٍ ودعوةٍ إلى قتالٍ وما إلى ذلك ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي : الطويل والكامل والبسيط والوافر .

وقد تنفعل النفس أو تطرب لداعٍ مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى مثل الخفيف والمتقارب والرمل ، كقول أم السُّلَيْكِ ترثي ولدها :

طاف يَبْغِي نَجْوةً من هَلَاكِ فَهَلْكَ
والنَّايَا رَصَدٌ للفَتَى حَيْث سَلَكَ

(١) الشعراء وإنشاد الشعر ١٠١ .

أي شيء حسن
كل شيء قاتل
لنسى لم يك لك ؟
حين تلقى أجلك
طالما قد نلت في
غير كد أمك

وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضيف عليه الصيغة التي يريد ، بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص . وربما وجد الشاعر نفسه مسوقاً في نظمه إلى بحر شعري ، مصادفةً من غير قصدٍ إليه ، أو تنقيب عنه ، لا فرق عنده بين موضوع وآخر . فلشوقي مثلاً ثلاث قصائد على البحر الوافر مختلفة المواضيع ، أولاهها في نكبة دمشق ، وهي حماسية ثورية . والثانية « بعد المنفى » وطابعها الحنين والقلق ، والثالثة قصيدته في توت عنخ آمون ، وطابعها حزن وتبرّم .

— والأمر الآخر الذي يرتبط بموسيقا القصيدة أو البيت : هو كلمة القافية ولا سيما الروي (١) . والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ، من حيث حاجتها : الدلالية والموسيقية معاً . فبعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هوميروس مثلاً . وفي الفرنسية والإنكليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي القافية المتوالية — وتسمى أيضاً : المتعاقبة — أو مع التالي لما بعده وهي القافية المتراوحة ، وتسمى أيضاً : المتقاطعة ، على حين أن القافية في الشعر العربي القديم تسير على نمط واحد ، مع لزوم ما لا يلزم ، أو بلونه ، كما سبق أن شرحنا .

ومثال القوافي المتقاطعة قول أحد الشعراء المعاصرين :

أراد الله أن نَعَشَ — سقّ لمتا أو جَد الحنا
وألقى الحب في قلب — لك ، إذ ألقاه في قلبي
إرادته ، وما كانت — إرادته بلا معني
فإن أحببت ما ذنبُ — لك أو أحببت ما ذنبي ؟

(١) لم نحرص في كلامنا هنا على الدقة العلمية في التمييز بين القافية والروي ، لأن المقام يستلعي هذا التساهل ، وطبيعة البحث تحوق إلى ذلك .

ولكلمة القافية والروي قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرار الروي يزيد في وحدة النغم . ولدراسة القافية في دلالتها أهمية عظيمة ، فكللمات القافية – في الشعر الجيد – ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المجلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها .

وإذا دُرست القافية من هذه النواحي وأمثالها ظهر تباينها قوةً وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . ومن هنا تعلم أن الشاعر مُطالب باختيار القوافي الخفيفة الظل ، الحلوة النغم ، العذبة الرنين . فإن حظ جودة القافية – وإن كانت مفردة – أرفع من حظّ سائر البيت وهي قوام الشعر وملاكه ، وأظهر سماته ، وأشرف أجزائه . وهي أيضاً شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية (١) .

ومن ثمّ ذكروا للقوافي عيوباً كثيرةً ، تجعلها قبيحةً في الأسماع ، بل إنها تسكّتها سكّاً ، منها مثلاً التخنث . فقد روي أن ابن الرقيّات أنشد عبد الملك بن مروان قوله :

إنّ الحوادثَ بالمدينةِ قد أوجعتني وقرعنَ مروتيه^١
وجبتني جبّ السّنامِ ولم يركنَ ريشاً في مناكيه^(٢)
فقال له عبد الملك : أحسنت ، لولا أنك خنثت في قوافيك .

ومن ذلك : الاستلحاء ، وهو ألاّ يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط ، فتخلو حيثنّد من المعنى ، كقول عديّ القرشي :

ووقيتَ الحُوفَ من وارثٍ وا لٍ وأبقاكَ صالحاً ربُّ هود
فإنه لم يأت هودٍ النبيّ ههنا معنى إلاّ كونه قافية .

(١) انظر : الشعراء وإنشاد الشعر ، ص ١١٣ .

(٢) قرع : دق وضرب . والمروة : الحجر الأبيض البراق يوري النار . كناية عن إضعافه وتوهينه . والجب : القطع .

وليس هناك من قاعدة تربط كلمات القوافي وروياتها بموضوع الشعر . والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لُحظ « أن القاف مثلاً قد توجد في الشدة والحرب ، والدال في الفخر والحجاسة ، والميم واللام في الوصف والخير ، والباء والراء في الغزل والنسيب . وإنما هو قولٌ إجمالي ، إذا صحَّ من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » (١) لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها ، تبعاً لحركاتها ، وللحروف والحركات قبلها .

وقد ظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي عصرنا هذا لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما (٢) .



تلکم هي الأركان التي تقوم عليها موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية ، قديماً وحديثاً ، منذ الجاهلية حتى اليوم ، وقد فصلنا في جوانب تلك الموسيقا الشعرية ، وما فيها من تنوع ، وكذلك معاني الإيحاء الموسيقي في مختلف مظاهره ، التي تجعل من القصيدة وحدة موسيقية ، ولكنها ليست رتيبة الإيقاع والأثغام ، ولا ثابتة الألحان ، شأنها في ذلك شأن القطعة الموسيقية التي تؤلف في جملتها وحدة تامة ولكنها في الوقت نفسه لا تجري في أنغامها على رتابة ثابتة لا تتغير ، وإلا تجتهد الأذن ، ونفرت منها النفس .

وقد تعاونت على ذلك عناصر ثلاثة أجمع عليها الباحثون والنقاد بلا جدال ؛ فلخصها هنا تذكيراً :

١ - اختلاف التثجيلات في حشو البيت وعروضه وضربه ، على نحو ما هو مقرر في باب الزحافات والعلل ، من علم العروض .

(١) مقدمة الألياذة ، البستاني ، وهو يقول إنه توصل إلى هذا الرأي نتيجة لطول النظر والمقابلة في قصائد الشعراء .

(٢) كان جل اعتمادنا في الصفحات السابقة على ما تضمنه كتاب « النقد الأدبي الحديث » لمحمد غنيمي هلال ص ٤٦٨ - ٤٧٧ وجملناه أساساً للبحث في موسيقا الشعر العربي ، بتصريف يسير . إلا أننا أغنينا البحث بمزيد من التوضيح والأمثلة ، معتمدين على مصادر أخرى مثل : اللغة الشاعرة ، وموسيقا الشعر ، والشعراء وإنشاد الشعر ، والعروض الواضح ، وكفيل البيان والشعر

٢ - الاختلاف الصوتي في حروف الكلمات من جهة ، وأثره في تنوع الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد من جهة أخرى ، وما ينبغي في ذلك من براعة في استخدام الألفاظ والحمل الملائمة للمعاني في تواليها وفي جرسها أو همسها .

٣ - الإنشاد ، أو فنّ الإلقاء ، ونعني بذلك مراعاة المعنى والنبر واللهجة عند قراءة القصيدة أو إنشادها ، أو تمثل هذا كله عند القراءة الصامتة ، لما له من أهمية في التنوع داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

يضاف إلى ذلك عنصران آخران لا يزالان موضع جدالٍ وبحثٍ ونقاشٍ ، وهما :

١ - الربط بين موضوع القصيدة والبحر الشعري الذي نُظمت عليه .

٢ - القافية والروي ، وما لهما من ناحيةٍ دلاليةٍ أو موسيقية في القصيدة .

وهذه الدعائم الخمس إذا اجتمعت كلها في القصيدة ، ونسجتها يدٌ صنّاعٌ ، وصبّها فكرٌ مهذبٌ ، في جودةٍ بارعةٍ ، ونوقٍ مرهفٍ ، وموهبةٍ أصيلةٍ ، بلغت الموسيقى الشعرية عندئذٍ كمالها في القصيدة ، وكان الشعر مرقصاً تشربه النفس ، ويقبله الطبع ، وتهتّر له الحنايا والجوانح .

ولعل القدماء راعوا ذلك كله أو بعضاً منه حين جعلوا الشعر طبقاتٍ ، وقسموه إلى خمسة أقسام (١) :

١ - مرقص ، كقول أبي جعفر طلحة ، وزير سلطان الأندلس :

والشمسُ لا تشربُ خمراً الندى في الروض إلاّ من كؤوسِ الشقيقِ

٢ - ومطرب ، كقول زهير :

تراه ، إذا ما جئتَه متهلّلاً كأنك تُعطيهِ الذي أنت سائلُ

٣ - ومقبول ، كقول طرفة بن العبد :

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً وبأتيك بالأخبار من لم تُزودِ

(١) المستطرف للأبيشي ٢ / ١٩٢ .

٤ - ومسموع ، مما يقام به الوزن دون أن يمجه الطبع ، كقول ابن المعتز :

سقى « المطيرة » ذات الظلّ والشجر و « دَيْرَ عَبْدِونَ » هطالٌ من المطرِ (١)

٥ - ومتروك ، وهو ما كان كلاً على السمع والطبع ، كقول المتنبي :

فقلقتُ بهمّ الذي قلقتُ الحشا قلّقل عيسٍ ، كلهنّ قلّقل (٢)

ويجدر التذكير هنا بأن الوزن أمر أساسي في القصيدة العربية التقليدية ، لا محيد عنه ، ولا سيما الالتزام بعدد التفعيلات التي تنظم الأبيات في كل قصيدة ، بحسب البحر الذي يمتطيه الشاعر . ولا أهمية بعد ذلك للعناصر الأخرى ، أو لدواعي الجمال ، في نظر علماء العروض الذين يتمسكون بقواعد هذا العلم ، ويتشدّدون في تطبيقها .

ذكرت ذلك لأنقل منه إلى اختلاف الناس ، من أدباء ونقاد وباحثين ، في تعريف الشعر ، وبيان أركانه وعناصره ، وتحديد مظاهره حتى ليصعب اتفاقهم جميعاً على تعريف جامع مانع ، أو أركان وعناصر تحوز كلها الرضا والقبول :

ففریق يرى أن الشعر ليس بالوزن وحده ، ولا بالمعاني والصور الموحية ، ولا بالصناعة العروضية والموسيقا الإيقاعية ، والعاطفة المتدفقة ، ولا بالتراكيب العذبة والألفاظ الحلوة ، وإنما هو جماع ذلك كله ، متلاحماً في وحدة عضوية لا انفصام فيها .

وفریق آخر لا يعتدّ بالوزن البتة ولا يجعله شرطاً أساسياً في الشعر ، بل همته الإيقاع الموسيقي ، والرنة الشعرية ، والانطلاق الحرّ ، والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبلا قيد ، والربط بين الانفعال النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعانٍ ...

وحجة هؤلاء أن العرب - أو بعضاً منهم - لا يخصّون الشعر بالمنظوم ، وأن الشعر عندهم قد يكون منشوراً ، بدليل أنهم لما سمعوا الرسول (ص) يتلو عليهم آيات

(١) المطيرة : قرية من متزهات بغداد وسامراء . ودير عبدون : هو في سامراء ، قرب المطيرة .

(٢) قلقله : حركه . العيس : الإبل . والقلقل : الخفاف . والمعنى : أنني حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي - إبلا خفافاً في السير ، فسافرت غير مرجع بالمقام الذي يلحقني فيه الضيم .

ربه قالوا : إنه شاعر ، مع أنهم يرونها خالية من الوزن والتقفية ، حتى قال قائلهم ،
وهو الوليد بن المغيرة حين سمع شيئاً من القرآن الكريم :

« فماذا أقول فيه ؟ فوالله ما منكم رجل أعلم مني بالشعر ولا بـرَجَزِهِ ولا بقصيده
ولا بأشعار الجنّ . والله ما يشبه الذي يقوله شيئاً من هذا . والله إن لقوله للحلاوة ، وإن
عليه لطلاوة ، وإنه ليحطم ما تحته ، وإنه ليعلو وما يُعلَى . »

ولو كان الشعر عندهم قائماً على الوزن والقافية فحسب ، لعرفتهم القرآن
خطلاً رأيم . ولكنه اكتفى في الردّ عليهم بقوله : « وما هو بقول شاعر » .

ومن ذلك أيضاً ما روي عن الأصمعي أنه قال : قلت لبشار بن بُرد : إني رأيت
رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة (١) . فقال : أنا علمت أن المشاور بسين
إحدى الحسنيين : بين صواب يفوز بثمرته ، أو خطأ يشارك في مكروهه . فقلت
له : والله أنت في كلامك هذا أشعر منك في أبياتك .

ويرى هذا الفريق أن المنظوم سمي شعراً لا لأنه ذو وزن وقافية فحسب ، بل
لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعناصر الإبداع ، وإن شئت فقل إن العرب في
الغالب لا تنظم الكلام إلا شعراً . وبهذا يمكن التوفيق بين التعريفات الحديثة للشعر وتعريف
المتقدمين له (٢) .

وفريق ثالث لا يعتدّ إلا بالوزن وحده ، ويراه المقوم الأساسي للشعر ، انطلاقاً
من تعريف القدماء له من أنه « قول موزون مقفى ، له معنى » وكان هذا التعريف --
ولا يزال -- مثار جدل عنيف ، ونقاش حادّ . وأصحاب هذا الرأي معظمهم من علماء
العروض الذين يدورون دائماً في فلك الأوزان والتفعيلات ، والأعاريض والأضرب ،
ويجوسون في مناهات الزحافات والعلل ، وعثرات الصرائر والجوازات ...

(١) يريد قول بشار :

برأي نصيحٍ ، أو نصيحة حازمٍ
فريش الخوافي قوة للقوادم
وما خير كَفِّ أمسك الغلُّ أختها

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة
وما خير كَفِّ أمسك الغلُّ أختها

(٢) انظر كتاب « سحر الشعر » ٨٦ - ٨٨ .

وأدى ذلك كله إلى اختلاف الناس في تعريف الشعر ، تبعاً لأذواقهم وثقافتهم ، حتى أدخلوا في الشعر ما ليس منه ، تارةً ، ونقصوه ما هو منه تارةً أخرى .

وكان من نتائج ذلك أيضاً أنهم فرقوا بين نوعين من الكلام الموزون هما : الشعر ، والنظم . وأرادوا بالنظم ذلك الذي خلا من الشعور والخيال والعاطفة وما إلى ذلك من عناصر الجمال ، واقتصر على الوزن والقافية فقط ، فهو لا يثير في نفوسنا أية نشوةٍ أو ذكرى : كشعر المناسبات العارضة ، والشعر التاريخي ، وما نُظِم على بعض شواهد القبور ، وشعر التكسب والتملق ، ومعظم أشعار العلماء ، ولا سيما الفقهاء والنحاة . ومنه أيضاً شعر المتون العلمية : من نحو وصرف وبلاغة ، وما إلى ذلك مما يفيد حفاظ هذه المتون وحدهم ، كألفية ابن مالك في النحو ، وألفية السيوطي في الحديث ...

فمن الذي يقول عن البيتين التاليين إنهما شعر ، وقد حصرَ فيهما «الناظم» أنواع « ما » في الاستعمال والإعراب :

محملُ « ما » عشرٌ ، فإن رُمّت حصرَها فلو نكّتها في ضمن بيتٍ تقرّرا
ستفهم شرط الوصل ، فاعجب لِنُكْرِه بكفٌ ، ونقي زيد ، هيأتَ مصدرًا

ومثل ذلك قول «ناظم» آخر في تعريف الخبل والخزل ، وهما من الزحافات المزدوجة التي تقع في حشو الأبيات الشعرية :

والطيُّ إنْ يُصحبَ بخبْنٍ : خبْلٌ وإنْ بإضمّارٍ فذاك الخَزْلُ

فمثل هذا الشعر لا يقصد منه إلا حفظ الألفاظ والمصطلحات ، وضبط الأصول والقواعد في عبارات جافة ، وكلمات مرصوفة رصفاً عجبياً بلا رابطةٍ من نسب أو قرابة في كثير من الأحيان ، وهي « كلام موزون مُقْتَقَى » فحسب ، لا يثير عاطفةً ، ولا يجرّك عقلاً ، ولا يجأتى في سماء الخيال والإبداع . وملاك الأمر هو في مثل قول شوقي :

والشعرُ إن لم يكن ذكرى وعاطفةً أو حِكْمَةً ، فهو تقطيعٌ وأوزانُ
أو كما قال الزهاوي :

إذا الشعرُ لم يهزُكَ عند سماعه فليس خليقاً أن يُقالَ له شعرُ

فالشعر الحقيقي إذن هو الذي يثير الذكريات ، ويحرك العواطف ، وينير الحكم
النابعة من التجربة الصادقة والشعور الحي ، وهو الذي يهزأ لذى سماعه ، ويزيدك
على الإنشاد حسناً ؛ كما تقرأ في قول أبي الحسن الحصري القيرواني من قصيدته المشهورة :

يا ليلُ ، الصبُّ متى غدُهُ	أقيامُ الساعةِ موعدهُ
رقدَ السُّمَّارُ ، فأرقه	أسفٌ للبينِ يردده
كَلَفٌ بغزالِ ذي هَيْفِ	خوفُ الواشينِ يُشرده
نصبتُ عيناَيَ له شُرْكَاءُ	في النومِ فعسَرَ تصيُّده
صنمٌ للفتنةِ متصيبُ	أهـواه ولا أتعبده
صاحٍ ، والخمرُ جنى فمه	سكرانُ اللحظِ مُعريده
يا من جحدتُ عيناه دمي	وعلى خديهِ تورده
خدأك قد اعترفا بدمي	فعلامَ جفونك تجحده
باللهِ هبِ المشتاقَ كرى	فلعلَّ خيالك يُسعدُه . . .

ومن هذا تعلم أن « النظم » تسمية صحيحة لذلك الشعر الذي نُظِمَت كلماته
« في الوزن كما انتظمت حبات العقد في السلك ، ولكن لا شعور فيهما ، فهما جميلان
كاللؤلؤ ، ولكنهما باردان مثله أيضاً » وعلى هذا « ربما خرجنا على هذا التعريف
— تعريف النظم — وعددنا من الشعر كثيراً من الكلام الجميل المنشور نثراً ، وأخرجنا
من الكلام المنظوم كثيراً من الشعر كنظم الفقهاء والنحاة (١) .

« والمقياس في التفريق بين الشعر والنظم يعود للوق الأدبي بالدرجة الأولى .
وهذا اللوق الخاص — للتفريق بين الشاعر والنظام — يربى بالإدمان على مطالعة الشعر
الجميل ، واعتياد تنوقه واستساغته . ولا بد لمن يعاني الشعر أن يبتدىء بالنظم ، ويدرس
قواعده وأساليبه ، ثم يرتقي فيشعر . والعلم الذي يبحث قواعد النظم يسمى : علم
العروض (٢) » وهو ما درسناه في القسم الأول من كتابنا هذا إلى جانب علم القوافي ،
على ما استقر عليه أمر هذين العلمين لدى القدماء :

(١) العروض الواضح ٨ .

(٢) المصدر نفسه ٨ .

ذلك أننا في هذا الكتاب إنما نبحت في « علم » له أصوله وقواعده وشروطه عند واضعيه ومستنطيه ، وهم اعتملوا في ذلك على أشعار العرب الثقات ، شأهم في ذلك شأن علماء النحو واللغة في الجمع والتصنيف والاستنباط ...

ولهذا كان انطلاقنا منبثقاً من وجهة النظر العروضية الصّرف ، وهي ميداننا الذي نجول فيه ، متجاوزين تلك « الاعتبارات » التي تنظر إلى الشعر نظرات أخرى ، عامة أو خاصة ، والتي يجول أصحابها عادة في ميادين الأدب والنقد والبلاغة وما إليها ، مما يكون عماده الحسّ النوقى المنفعل غالباً ، لا الأساس العلمي العقلي . ولا ضير في ذلك ، ما دام لكل فنٍ أو علمٍ مجاله الذي يصول فيه بلا منازع أو منافس . والعلوم والآداب والفنون كلّها يرفد بعضها بعضاً ، ويستمد بعضها من بعض ، في نسب متفاوتة ، ودوائر تضيق أو تتسع .

ولم يغب عنا - ونحن ندرس علمي العروض والقوافي - أن الشعر فن جميل كالرسم والنحت ، والتصوير ، والرقص والموسيقا ، ولكنه في الوقت نفسه « صناعة » أو « علم » وضعت له أصول وقواعد مستمدة من أشعار الفحول الذين تتلمذ لهم كبار الشعراء المحدثين في تواضع وإكبار ، لا متكررين لنوي السبق ، ولا جاحدين لأصحاب الفضل .

لذلك كنا مقيدين فيما نكتب بقواعد يحرص الشادون في نظم الشعر على معرفتها حتى يجنبوا أنفسهم المزالق والعثرات . ولو كنا نكتب في الأدب والتحليل والنقد ، لكان لنا بطبيعة الحال رأي آخر - غير « عروضي » على كل حال - في الشعر وأركانه ودعائه . وما مثلنا في ذلك إلا كمثل عالم الرياضيات أو الفلك والفضاء ، لا نطلب منه أن يقدم « العلم » للناس ممزوجاً بنحالات الأدباء ، وتذوق المنفعلين ، وسجعات البديعين بدعوى تحبيب الناس فيه ، وإلا ضاعت حقائق العلم ولم يعد « علماً » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة .

هذا كله ونحن مؤمنون بأنه ما كل كلام موزونٍ بشعرٍ ، ولا كل شعرٍ هو كلامٌ موزون ، سواء أكان الشعر موروثاً تليداً ، أم كان طريفاً مستحدثاً . وليس هناك شعر قديم جيد ، أو شعر حديث مرذول ، بل هناك شعر جيد فحسب ، مهما كان عصره . ولا يجوز النظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ،

بل ينبغي النظر — كما يقول ابن قتيبة^(١) — بعين العدل على الفريقين ، وإعطاء كل حظه ، وتوفير حقه عليه . ولم يقصر الله الشعر « على زمنٍ دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكلّ شرف خارجية^(٢) في أوله . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدّثين .. ثم صار هؤلاء قديماً بعد العهد منهم ، وكذلك يكو من بعدهم لمن بعدنا . فكل من أتى بحسنٍ من قول أو فعلٍ ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، أو حداثة سنّه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه » .

عملنا إذن في هذا الكتاب ، من قبل ومن بعد ، يستند إلى علم له أصوله وقواعده ، فمن حقّ هذا العلم علينا — ككلّ علم — أن نكون أمناء ونحن نعرض حقائقه ومظاهره ، مبتعدين عن كل تهويم لا يقظة وراءه ، وعن كل خيال لا حقيقة فيه . ونحن مضطرون إلى ذلك اضطراراً ، يفرضه علينا المنهج العلمي ، ويدعونا إلى أن نتغاضى عن أمور كثيرة لها أهميتها في الشعر ، من خيالٍ وصورٍ وعاطفةٍ وما إلى ذلك من أمور أشرنا إليها في مواضع سبقت . وأن نتغاضى كذلك عن أمورٍ أخرى لا تُدخلها في حسابنا ، مثل : الوحدة التأليفية أو العضوية للقصيدة ، ووحدة البيت ، وهيكل القصيدة ، وعمود الشعر ، وما إلى ذلك من مصطلحات نقدية ، أو بلاغية ، أو أدبية ؛ ولكل منها ميدانه وأصحابه .



(١) مقدمة « الشعراء والشعراء » ١٠ (ط . بيروت) .

(٢) الخارجي : الذي يشرف بنفسه . فهو شبيه بمن يسمونه « المصامي » . والكلام الموضوع بين الأهلة هو لابن قتيبة .

التجديد في الموسيقى الشعرية

لدى المحدثين

ما زال جمهور الشعراء القدامى والمحدثين ينظمون زمناً طويلاً على البحور الشعرية الموروثة التي اخترع الخليل أوزانها ، وحدّ - هو وتلميذه الأخفش - حدودها وقواعدها ...

إلا أن ذوي الترعات التجديدية من الشعراء المحدثين ملّوا النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا إلى مزيد من التنوع والتجديد ، ورأوا أن حصر الأوزان في عددٍ محدود يضيق عليهم مجالات القول ، بل يسدّ عليهم منافذه ، فراحوا يحدّثون أوزاناً آخر جديدة لا عهد للشعر العربي بها ولا بمثلها .

وسار هذا التجديد الموسيقي في بدئه وتيد الخطأ ، كأنه يمشي على استحياء ، أو يبدو خائفاً يترقب ، حتى اشتدّ عوده ، ورسخت أصوله ، ووضعت له مصطلحات ومسميات سارت جنباً إلى جنب مع مصطلحات الشعر التقليدي وإن لم تسلخ عنه انسلاخاً تاماً ، بل بقيت مرتبطة به ، ومتفرعة عنه تفرّع الأغصان من الشجرة . وهكذا كانت بذور التجديد قديمة ، ظهرت غراسها منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ، ولا يبعد أن يكون الخليل نفسه قد شهد تلك الغراس في بدء نموّها واخضرارها .

إلا أن تلك الثورة التجديدية على الموسيقى الشعرية الموروثة لم تكن عارمة جارفة ، بل كانت رفيقةً ليّنة ، إذ اقتصر في الغالب على « الأوزان » تارةً ، و « القوافي » تارةً أخرى ، دون غيرها من عناصر الموسيقى الشعرية ، التي وقفنا عندها في القسم الأول من هذا البحث ، والتي بقيت كما هي ، ولم يتعرض لها أحدٌ من الباحثين أو النقاد بشيءٍ من التبديل أو التعديل .

لم يتجاوز الأمر إذن التجديد في الوزن - من حيث عدد التفعيلات ، وموضع كلٍّ منها في البيت - والتجديد في القافية ، من حيث التنوع في الرويات ، أو السير فيها على نظام معين ، ... فكان للمولدين من ذلك ظواهر تجديدية بارزة أطلقها

شعراؤهم ، ثم نمت وازدادت على توالي الأحقاب ، حتى اضطرَّ أرباب علم العروض إلى تدوينها وإلحاقها بكتبهم مفردةً منزهةً ، غير ناسين الإشارة إلى أن هذه الأوزان في رأي بعض العلماء العروضيين ليست من الشعر في شيء .

ولعل أبا العتاهية (- ٢١١ هـ) كان من أبرز أولئك الشعراء المجددين . فقد ذكر صاحب « الأغاني » أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها ، حتى إنه لما سئل : هل تعرف العروض ؟ قال : أنا أكبر من العروض .

ومن أمثلة ذلك ما روي أنه قعد يوماً عند قصار ، فسمع صوت المدقّه ، فحكى ذلك في أبياتٍ له ؛ منها :

للمَنونِ دائِرا تٌ يَدِرُنْ صَرَقَها
هُنَّ بِنْتَقِينا واحداً فواحداً

وتولدت كذلك أوزان جديدة عند نفرٍ آخر من أصحاب الشعر التقليدي منهم : ستّام الخاسر (- ١٨٦ هـ) ومسلم بن الوليد (- ٢٠٨ هـ) .

وبما هو بسبيل من هذا : أبياتٌ أوردها صاحب العمدة قال : « وأنشد الزجاجي وزناً مشهوراً محيّر الفصول ، لا أشك في أنه مولدٌ مُحدّث ، وهو :

سَقَى طَلالاً بِجُزَوَى هَزِيمُ الوَدَقِ أَحوى
عَهدنا فِيه أروى زماناً ثم أقبوى
وأروى لا كَنُودُ ولا فِيها صُدودُ
ها طَرفُ صَيودُ ومبْتَسِمٌ بِسُروُدُ
لنن شَطَطَ المزارُ بها ، ونات ديسارُ
فقلبي مستطارُ وليس له قرارُ
سُتدنيها ذَمُول جَلَنفَعَةُ ذُلُولُ
إذا عرَضتْ هُجُولُ تُفَصِّرُ ما يَطُولُ (١)

(١) جُزَوَى : موضع . هَزِيم : الرعد . الوَدَق : المطر . أَحوى : أسود ، لغزارة . كَنُود : تتنكر . العودة والمواصلة . الذَمُول : الناقة السريعة . جَلَنفَعَة : جسيمة . الهُجُول : المظلم من الأرض .

وهذا وزن ملتبس (مفاعلتن فعولن) : يجوز أن يكون مقطوعاً من مرتب الوافر ، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً .. »

ولا ريب أن هناك أمثلة كثيرة من تجديد رواد المولدين ومن بعدهم ، استنبطوها أو أبدعوها بدافع الحاجة إلى أطرٍ موسيقيةٍ جديدة ، ولا سيما حين توطدت الأواصر الثقافية والموسيقية بين العرب والفرس .

وإذا تتبعنا الأوزان والصور التي اختصَّ بها المولّدون بعد ذلك ، ونظموا عليها ، وجدناها فئتين ، الأولى : هي الأبحر المهملة ، والثانية : هي القنون الشعرية المحدثّة :

الأبحر المهملة

وتسمى أيضاً : « الأبحر المولدة » أو « المحدثّة » . وزعم بعضهم أنها ليست من الشعر في شيء — وإن سميت أبحراً — لخروجها على أوزان العرب . وقد ردّ الزمخشري ذلك .

ومن الجدير بالذكر أن المولدين لم يبتدعوا أوزان تلك الأبحر ابتداءً ، وإنما استخرجوها من دوائر البحور الستة عشر ، على الطريقة الرياضية ، ثم نظموا عليها . ومن المعلوم أن الأبحر الشعرية التقليدية موزعة على خمس دوائر عروضية (١) :

١ — دائرة المختلف : تشمل على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، وعلى بحرین مهملين ، هما : المستطيل ، والممتد .

٢ — دائرة المؤتلف : تشمل بحرین مستعملين ، هما : الوافر ، والكامل ، وبحراً مهملاً يقال له : المتوفر .

(١) وهو رأي الجمهور ، ويرمز إليها جميعاً قول صاحب الخرجية : « خف لثق » . وفي بعض نسخها : « خف شلق » فتكون الثالثة عند فريق كالتبريزي هي دائرة المشتبه ، والرابعة هي دائرة المجتلب . وذلك سر الاختلاف .

٣ - دائرة المَجْتَلَبِ : تتركب من ثلاثة أبحر مستعملة : المَفْرَج ، والرُّجْز ، والرمل .

٤ - دائرة المَشْتَبِه : فيها ستة أبحر مستعملة : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجث . وثلاثة أبحر مهملة : المتند ، والمنسرد ، والمطررد .

٥ - دائرة المَتَّفِقِ : فيها بجران مستعملان : المتقارب ، والمتدارك .



وعلى هذا فالأبحر المولدة ستة ، هي : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتند ، والمنسرد ، والمطررد :

١ - البحر المستطيل : سمي بذلك لكونه مقلوب الطويل . وأجزاؤه : (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين . ومثاله :

لقد هاجَ اشتياقي غريرُ الطرفِ أحورَ أديرَ الصَّدغُ منه على مسكٍ وعنبرٍ
وقد يستعمل مربعاً كقوله :

أيسـلو عنك قلبٌ بنارِ الحبِّ يَصْلى؟
وقد سددتَ نحوي من الألحاظ تصلاً!

٢ - البحر الممتد : هو مقلوب المديد . وأجزاؤه : (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مرتين . ومنه لبعض المولدين :

صادَ قلبي غزالٌ أحورٌ ذو دلالٍ كلما زدتُ حبّاً زادَ مني نُفورا

ويمكن أن نجعله مربعاً إذا نظمنا في سلكه قول أبي العتاهية :

عُتِبَ بالخِـيالِ؟ خبيريـني ، ومالي :
لا أراه أتـاني زائراً مُـذْ ليالٍ؟

٣ - البحر المتوفّر : أخرجه من الراء في الدائرة الثانية ، لكنه في تفعيلاته
محرف الرمل ، وأجزاؤه (فاعلاتك فاعلاتك فاعلن) مرتين . ومثاله قول بعض
المولدين :

ما وقوفك بالركائب في الطلل ؟ ما سؤالك عن حبيبك ؟ قد رحل
ما أصابك ، يا فؤادي ، بعدهم ؟ أين صبرك ، يا فؤادي ، ما فعل ؟

٤ - البحر المتشد : وهو مقلوب المجث . وأجزاؤه : (فاعلاتن فاعلاتن مستفح لن)
مرتين ، ومثاله :

ما لسلمي ، في البرايا ، من مشبه لا ، ولا البدر المنير المستكمل

٥ - البحر المنسرد : أجزاءه : (مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن) مرتين . ومثاله :
لقد ناديت أقواماً حين جاؤوا وما بالسمع من وقير لو أجابوا
ويدخل حشوه الكف والقبض . كما يدخل القصر عروضة وضربه معاً .

٦ - البحر المطرد : وهو مقلوب المنسرد ، أو مقلوب المضارع التام . وأجزاؤه
(فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن) . ومثاله :

ما على مستهام ريع بالصد فاشتكى ، ثم أبكاني من الوجد ؟



ملاحظة :

أضف بعضهم إلى الأبحر المهملة أربعة آخر هي :

- ١ - الوسيم : أجزاءه : (فاعلاتن فعولن) مربعاً أو مثنياً .
- ٢ - المعتمد : أجزاءه : (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) مرتين .
- ٣ - الفريد : أجزاءه : (مفعول مفاعيل مفاعيل فعول) مرتين .
- ٤ - العميد : وزنه : (مفعول مفاعيلن مفاعيلن فع) مرتين .

الفنون الشعرية المُحدثة

- وتسمى : الفنون السبعة . ولم يعدّوها أيضاً من الشعر ، لخروجها على الأوزان الموروثة ، وهي سبعة ، وقد جعلوها ثلاثة أقسام :
- ١ - ما يجب فيه مراعاة قوانين اللغة : الموشح : والدُوَيْبِيَّت ، والسلسلة^(١) . ويسمونها فنوناً معربة ، لأنّ اللحن فيها لا يُغتفَر .
 - ٢ - ما يراعى فيه الوزن فحسب : الزجل ، والكان وكان ، والقوما . وهي ملحونة أبداً .
 - ٣ - ما يحتمل الإعراب واللحن : المواليتا .

وهذا تفصيل القول فيها :

١ - الموشح : نشأ في الأندلس منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، مع انتشار الغناء واللهو ، فمن الطبيعي أن تدور موضوعاته حول الغزل والخمرة والطبيعة ، حتى أصبح له ضروب كثيرة جداً . وسمي بالموشح لما فيه من تزيين وترصيع وصنعة وتناظر وتنوّع في القوافي ... مما يجعله كوشاح المرأة المرصع .

وللموشحات نُظُم مختلفة . . وأسلوبها عربي التراكيب ، ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسمى الخرجة ، إذ يستحسنون أن يكون عاماً . لكن لغة الموشحات ضعفت على مرّ السنين .

وهي من حيث الأوزان ثلاثة أنواع :

- أ - نوع يلتزم البحور الموروثة ، وربما غيروا فيه قليلاً وهو المستحسن .
- ب - ونوع لا يتفق مع أوزان الخليل ، بل يكون وزنه مما يستعذبه الذوق .
- ج - ونوع سماعي ، لا يعرف صحيحته من مكسوره إلا بالغناء .

(١) وبض المصنفين يسقطون « السلسلة » ويذكرون « الشعر القريض » وهو مقسم عندهم إلى عشرة أبواب كأبواب حماسة أبي تمام ، وقيل ثمانية عشر باباً .

ومن أشهر الموشحات تلك التي نظمها أبو بكر بن زهر الأندلسي ، ونكتفي
بذكر قائلين من أولها ، مع بيتٍ بينهما :

أيها السّاقِي ، إلیكَ المُشْتَكِي قد دعَوْنَاكَ وإن لم تَسْمَعِ
ونسدِمْ هِمْتُ في غُرْتِيهِ
وبشْرَبِ الرَّاحِ من راحته
كلّما استيقظَ من سكرتِهِ
جذبَ الرُّقَّ إلیه واتكأ وسَقَانِي أربَعاً في أربَعِ

وهذا الموشح تقليديّ الوزن ، وهو من بحر الرمل .

وإليك موشحاً آخر لعبادة القزاز ، يتميز بطابع قشيب ووزنٍ جديد :

بدرُ تِمْ ، شمسُ ضُحَا غصنُ نَقَا ، مسكُ شمِّ
ما أتمِّ ، ما أوضحا ما أوزقا ، ما أنمِّ
لا جَرمُ ، من لِحَا قد عشِقا ، قد حُرِّمُ

وذكر ابن خلدون(١) أن الذي اخترع الموشحات في الأندلس هو مقدّم بن
مُغافِرِ القَرِيرِي من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني (- ٣٠٠ هـ) وبرع بعده
في هذا الفن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح ، صاحب المَرِيَّة .

ولا ريب بعد هذا أن الموشحات فتح جديد في الموسيقى الشعرية والأوزان المبتكرة ،
ويمكن أن نعدّها خطوة سبّاقه مهّدت السبيل أمام المجدّدين من رواد الشعر الحديث ،
لأنها كانت ثورةً على نظام القصيدة ، إذ أصبح للنوق أثره في تنوع القوافي ، واختيار
أوزانٍ لا عهد للعربية بها . ومن هنا كان للموشحات فضل على شعر التروبادور أيضاً .

٢ - الدَّوْبَيْتُ : اخترعه الفرس واقتبسه العرب ، ومعناه « بيتان » ، لأنهم
لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين . وسمّوه أيضاً الرباعي لاشتماله على أربعة أشطر .
وقد اشتهر عندهم عمر الخيام برباعياته الرائعة .

(١) مقدّمة ابن خلدون، ٥٨٤ (طبعة مصطفى محمد) .

والدوبيت وزن واحد مشهور ، أجزاءه (فعَلن متفاعِلن فعولن فعِلن) مرتين .
وقد تُغَيَّر (متفاعِلن) إلى (متفاعِلن) أو (متفاعِلين) ، و (فعِلن) في العروض
والضرب إلى (فعَلن) ، وأصلهما (فاعِلن) دخلها الخبث أو القطع . ومن أمثلته :

يَأْمَنُ بَسِينًا رُجْمِهِ قَدْ طَعَنَّا وَالصَّارِمِ مِمَّنْ لِحَاطِهِ قَطَعْنَا
أَرْحَمٌ دَنِيقًا فِي سِنِّهِ قَدْ طَعَنَّا مِنْ حُبِّكَ لَا يُصِيبُهُ قَطُّ عَنَّا

٣- السلسلة : مجهول النشأة ، قليل الذبوع يعدّ تارةً مع الأبحر المهملة ، وأخرى
مع الفنون السبعة بإسقاط الشعر القريض .

وكثيراً ما يلتبس فن السلسلة بالدوبيت ، ومن يفرّق بينهما يجعل وزن السلسلة :
(فعَلن فعِلان مستفعِلن فعِلان) مرتين . وقد تتغير (مستفعِلن) إلى (مُتفعِلن) ،
و (فعِلان) في العروض والضرب إلى (فعِلانان) وفي هذه الحالة يصبح مردوف
القافية ، ومثاله :

السَّحْرُ بِعَيْنِكَ مَا تَحْرَكُ أَوْ جَالٌ إِلَّا وَرَمَانِي مِمَّنِ الْغَرَامِ بِسَأْوِجَالٍ
يَأْقَامَةُ غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةٍ إِحْسَانٌ أَبَانَ هَفَّتْ نَسْمَةُ الدَّلَالِ بِهِ مَالٌ

٤- الزّجَل : هو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة إلى عصرنا ،
ولا سيما في مصر ولبنان . وأصل نشأته في الأندلس بعد الموشح ، بل إن الموشح هو
الذي تحول إلى هذا الفن العامي الصرف في رأي بعضهم .

وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالباً ، وربما نظموه على البحور الستة عشر ، لكنهم
زادوا عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا : صاحبُ ألف وزن ليس بزجّال .

ومن الزجل نوعٌ أجزاءه : (مستفعِلن فعَلن فعَلن) أربع مرات ، في بيين يؤلفان
دَوْرًا ، ومجموعها يسمى « البيت » . وربما قالوا « فعَلان » بدل « فعَلن » الأخيرة .
ومثاله :

مِنَ الْكَرَكِ جَانَا « النَّاصِرُ » وَجَبَّ مَعُو أَسَدُ الْغَابِهِ
وَرَكَّبْتِكَ يَا شَيْخَ « هَنْطَشُ » مَا كَانَتْ إِلَّا كَدَّ أَبِهِ

٥ - الكان وكان : تاريخه مجهول ، ويقال إنه من اختراع البغداديين ، وسموه بذلك لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكان قائله يحكي ما كان . ولم يشتهر هذا الفن عند المصريين . وله وزن واحد مشهور ، وقافية ساكنة مردوفة ، وهذا الوزن دَوْرُهُ مركب من أربعة أشطار في بيتين يتكرر وزنهما في القصيدة الواحدة هكذا :

مستفعلن فاعلان مستفعلن مستفعلن
مستفعلن فاعلان مستفعلن فعلان

ومثاله قول بعضهم ، ويلاحظ تنوع الروي :

قَسْمٌ يامقَصَّرٌ تَضَرَّعٌ قبلَ أنْ (١) يقولوا : كانَ وكانْ
للبرِّ تجري الجواري في البحرِ كالاعلامْ

٦ - القوما : اخترعه البغداديون ليغنّوا به الناس في سحور رمضان ، ويعثوهم من مضاجعهم . واشتق اسمه من قول المسحرين بعضهم لبعض : «قوما نسحر قوما» .

وقد اشتهر هذا الفن في العراق ، أيام الخليفة العباسي «الناصر لدين الله» (٥٦٢٢هـ) واقترن باسم «أبي نقطة» الذي جعل له الناصر مرتباً سنوياً . فلما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بموته ، فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان ، وراح يغني «القوما» تحت شرفة القصر بصوتٍ رخيم ، وكان مما قاله :

ياسيد السادات لك بالكرم غادات
أنا ابن أبو نقطه (٢) تعيش أبويامات

فطرب له الخليفة ، وفرض له ضِعْفِيَّ ما كان لأبيه .

والوزن المشهور لفن القوما هو : (مستفعلن فعلان) مرتين ، وربما قصرّوا في وزنه بطريقٍ آخر ، فجعلوه : (مستفعلن فاعلان) أو (مستفعلن فاعلان) .

(١) همزة « أن » مخففة لضرورة الوزن .

(٢) يلاحظ نقصان الوزن في العروض ، ولا يصحّ إلا بإشباع فتحة الطاء .

٧ - المواليتا : هذا الفن يهتم الإعراب واللحن . ذكر في سبب نشأته أن الرشيد لما نكب البرامكة أمر ألا يذكرها في شعر . فرثتهم جارية لجعفر بهذا الوزن وجعلت تنشد وتقول : « يا مواليتا (١) » ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترضيهم بالشعر المنهبي عنه .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن المواليتا نشأ أولاً عند أهل واسط إذ كان غلمانهم يغنون به في رؤوس النخل وعلى سقي المياه ، ويقولون في آخر كل صوت : « يا مواليتا » إشارة إلى ساداتهم ، ثم اشتهر به البغداديون حتى عُرف بهم .

ولعل « المواليا » هو نفس اللون العامي : « الموال » ، ولهذا يشك بعض الباحثين المعاصرين في رواية أصل نشأته ، ويرى أن يُنسب إلى عصور متأخرة ، لا تتعدى القرن السادس ، أو السابع ، للهجرة .

أما وزن « المواليتا » فهو من البحر البسيط ، ويركب على الغالب من بيتين مُقَفَّيَّين ، تُحتم أشطرهما الأربعة بروي واحد ، وله ثلاث أعاريض تشبهها أضربها ، وهي : (فاعلن) ، و (فاعلن) ، و (فاعلن) . وكثيراً ما تسكن فيه أواخر الكلمات . ومن أمثله ، وقد جاء العروض والضرب على (فاعلن) :

أنتم أساسُ بلائي في الهوى أنتم أذبتُمُ الجسمَ من بعدِ النوى أنتمُ
مالي طيبٌ يداويني سوى أنتمُ باللهِ ، هذا الجفأ ممن تعلمتمُ ؟

ويسمى هذا النوع المتفق الروي رباعياً . فإذا اتفق ثلاثة أشطر سمي أعرج ، وقد يركب من سبعة أشطر ، ثلاثتها الأولى تتفق بحرف ، والثانية بحرف ، ثم شطر سابع يوافق في رويته الثلاثة الأولى . ويسمى هذا النوع : النعماني .

ملاحظة :

هذه هي الفنون السبعة التي استقرت عليها أكثر المتأخرين . ومن الجدير بالذكر

(١) أصلها : يا مواليتا ، والكلمة جمع مصاف إلى ياء المتكلم ، مفردها : مول ، وهو السيد . والألف بعد ياء المتكلم ناتجة عن إضباع فتحة الياء عند الإنشاد أو الغناء ، فأثبتت في الرسم .

أنه لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد من المتقدمين ، وإنما الاختلاف فيما ينطوي عليه هذا العدد . وما يرد ذكره لديهم أيضاً فنَّان عاميَّان ، هما : الحُمَاق ، والحِجَازي :

١ - الحُمَاق : فنّ من الشعر الشعبي ، لم يُعرف إلا عند أهل مصر والشام والمغرب ، وربما أدخله بعضهم في الزجل . وهو يقابل القوما عند أهل بغداد . وتتحد القافية في كل بيتين من القطعة (١) .

٢ - الحِجَازي : هو - كالقوما - من اختراع البَغَادَة للغناء به في سحور رمضان ، مستعيبين به عن الزجل الذي يعدّونه نوعاً من الموشح .

ووزنه بيتان من البحر السريع بثلاث قواف ، وهو يشبه الزجل في كونه ملحوناً ، وفي كونه أفضالاً ، كل أربعة منها بيت ، ويخالفه في أن القطعة منه لا تكون إلا على روي واحد ، مهما بلغ عدد أبياتها .



تلك ألوان من التجديد في موسيقا الشعر فجرتها الحضارة العربية ، على توالي السنين ، في العصرين الزاهرين : العباسي والأندلسي ، منذ عصر الخليل القراهيدي وما بعده ، وأسهمت في هذا التجديد بلدان وأصقاع كثيرة في : الأندلس ، والمغرب ، والعراق ، وبلاد الشام ، ومصر ...

ونحن لم نتقص تلك الألوان طرّاً ، ولا حاولنا حصرها أو الإحاطة بها ، لأن كتب الأدب والنقد والاختيارات وما إليها قد احتضنت شواهد أخرى كثيرة تدلّ على أن المولدين ومن بعدهم لم يكفوا عن اختراع هيئات متعددة ، في الموسيقا الشعرية ، وضروب طريفة ، وصورٍ مستملحة أغنت إيقاعات الشعر العربي في أوزانه وقوافيه ولُغته ، وإن اختلفت في بعضها الأذواق ، وكانت مثار جدل ونقاش ، من حيث صلتها بالشعر العربي الموروث وأوزانه التقليدية ، وحملت أسماءً وألقاباً شتى .

وقد لاحظنا أن أساليب التجديد كانت مختلفة ، فبعضها قام على استنباط أوزان لاعهد للشعر العربي بها من قبل ، وإن ارتكز في أساسه على الأوزان المعروفة ، كالمستطيل ،

(١) انظر أمثلة له في المستطرف ٢ / ٢٤٣ والأدب العالمي في مصر ١٤٢ .

والمتوفر .. وبعضها أبدع أوزاناً جديدة مبتكرة . بل إن طائفةً منها لا وزن لها ، وجلّ اعتمادها على السماع ، بالأذن الموسيقية الرهيفة ، من جهة ، وبالارتكاز على الغناء الذي يعين على تمييز الصحيح من المكسور ، من جهة أخرى .

وقد سمّوا بعض تلك الألوان من النظم « فنوناً » : كالزجل ، والقوما ، والموالي .. الخ ، وهذه التسمية تبدو غير دقيقة ، فما تلك « الفنون » إلا أوزان شعرية جديدة ، تتوافر فيها عناصر موسيقية أهمها الإيقاع ، وصلاحيته للغناء والتلحين في بعض المناسبات . ولو جاز وصفها بأنها « فنون » ، بلحاز أن نسمي كل بحرٍ من بحور الشعر فناً .

على أن هذه الألوان التجديدية لم تكن في جملةتها هجينةً أو أعجمية ، ولا انبثت صلتها بحدورها الأصيلة ، بل بقيت عربية الوجه واللسان والقالب ، تتقلب في دوائر علمي العروض والقوافي ، وتستقلّ بأوزان لها أعاريضها وأضربها ، وزحافاتُها وعللها ، وإن كان بعضها يشذّ عن هذا السبيل . حسّى الزجل الذي تعددت أشكاله وموسيقا أوزانه ، نراهم يقولون فيه : « صاحب ألف وزنٍ ليس بزجال » فكان الوزن أمر ليس منه مناص ، ولا عنه محيد .

وكانت الموشحات — كما رأينا — أهم تلك الصور التجديدية على الإطلاق في سعتها وذيوها . فقد أغنت الموسيقى الشعرية وأمدتها بنسخٍ فريد ، ولقي الشعر بها خيراً كثيراً ، في ميادين مختلفة من الحياة ، والفن ، والطبيعة ، والأدب ، واللغة . ولعل هذا هو السرّ في خلود الموشحات وبقائها على توالي الأحقاب ، تلقى الترحيب والقبول ، ولا تخلق جدتها مهما تعاقب الملتوان ، واختلف الليل والنهار .

ولم يقف تيار التجديد في موسيقا الشعر العربي حتى العصر الحديث ، وهذا برهان على حيوية ذلك الشعر ومرونة أوزانه ، وقابليته للتطور . ووراء ذلك كله حب الناس للتجديد ، ورغبتهم عن الرتوب ، ومدافعتهم لكل ما يورث السآمة والإملال . والزمان زعيمٌ بعد ذلك بإبقاء الأصلح ، ودوام الأنقى ، وذهاب الزبد جُفَاءً ، واعتبر بما ذكرناه في هذه الصفحات عن التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المحدثين نجد ذلك صحيحاً ، في تبين ما بقي خالداً حتى اليوم من تلك الأوزان والفنون ، وما عفت عليه الأيام فاندثر وتلاشى ، وأصبح أثرها بعد عين .



التجديد في الموسيقى الشعرية

لسدى المعاصرين

أ - في إطار البحث

لا جرم أن التطور من سنن الحياة في مختلف مظاهرها ، مهما يكن نوع هذه المظاهر . ولئن جمدت الحياة العربية في كثير من جوانبها إبان العصرين : المملوكي والتركي ، لقد عادت في العصر الحديث إلى أصالتها التليدة لتقيم عليها طارفاً غنياً متنوعاً .

وقد سائر الأدب نفسه تلك الحركة الدافقة ، فازدهر الشعر والنثر بفنونهما المختلفة ، شكلاً ومضموناً ، ونال القصيدة العربية من هذا الازدهار قسطاً كبيراً ، وما تزال هذه القصيدة تحقق كثيراً من أمارات التجديد ، على الرغم من تعثر الخطأ حيناً ، وتسرب بعض الشوائب حيناً آخر .

صحيح أن ألواناً يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أعماق من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ؛ إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود ، وبدا التحول جلياً في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيراً إلى لون من الشعر « الحر » اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركته « أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة (١) » .



والشائع في أذهان المتأدبين اليوم أن حركة الشعر الحديث ، تلك ، لا يعدو عمرها ثلاث قرن ، مع اختلاف في « أولية » الفائز بقصب السبق ، وحامل لواء التقدم :

(١) من حديث لصلاح عبد الصبور ، في جريدة الوحدة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ . هذا وقد تبانت آراء الباحثين في تحليل النوايق إلى هذه الحركة . انظر تفصيلها في « قضايا الشعر المعاصر » ٣٥ و « في شعر النكبة » : ٩١ .

فنازك الملائكة (١) تذهب إلى أن قصيدتها «الكوليرا» التي نظمتها يوم ٢٧/١٠/١٩٤٧ ونشرتها في مجلة «العروبة» اللبنانية، كانت أول قصيدة حرّة الوزن. ثمّ تلتها قصيدة «هل كان حباً» التي نظمها بدر شاكر السياب وضمّنتها ديوانه «أزهار ذابلة» الذي صدر في كانون الأول عام ١٩٤٧.

وبعد سنتين صامتين ١٩٤٩، صدر ديوان «شظايا ورماد» لنازك، وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة، ووقفت - في مقدمة الديوان - عند هذه القصائد وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر. وما كاد هذا الديوان يظهر حتى أثّرت حوله مناقشات في الصحف والأوساط الأدبية وأخذت الحركة تنمو وتتسع، وظهرت دواوين عراقية متعاقبة تضم مجموعات من الشعر الحرّ لعبد الوهاب البياتي، وشاذل طاقة، والسياب... ولم تلبث حركة الشعر الجديد أن غمرت الوطن العربي، حتى هجر بعض الشعراء أسلوب الشطرين، وبقي آخرون يمزجون في نظمهم بين الشعر التقليدي، والشعر الجديد، وثبت فريق ثالث متشبهاً بهيكل الشعر الموروث.

ولكن ما ذهبت إليه نازك من نسبة «الأوليّة» إلى نفسها لم يُسلّم لها بسهولة، بل كان موضع نقاشٍ حاد^(٢)،... إذ يردد اسم كلٍّ من السياب وعلي أحمد باكثير فيمن سبق إلى هذه الحركة الشعرية الجديدة. ونرى السياب نفسه يعترف لباكثير (٣) بأنه «أول من كتب على طريقة الشعر الحرّ في ترجمته لرواية شكسبير: روميو وجوليت...» التي أعدها سنة ١٩٣٧ ولكنها لم تطبع إلا في كانون الثاني ١٩٤٧ وفي هذه المسرحية استعمل باكثير البحور التي تقوم على تفعيلته واحدة: كالرمل، والمتدارك.

ويدعي لويس عوض أنه سبق نازك إلى كتابة الشعر الحر في ديوانه «بلوتو لاند plouto - land» وقصائد أخرى» الذي صدر سنة ١٩٣٨، إلا أن محمود أمين العالم

-
- (١) قضايا الشعر المعاصر : ٢١ .
(٢) من ذلك ما قاله لويس عوض : إنه كلام «نضرب عنه صفحاً لأننا لا نأخذ مأخذ الجدل التفاضل بالأنساب ، ولا نعتقد أن الثورات الفنية أو الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية يمكن أن تولد هكذا بين يوم وليلة ، أو أن تكون من صنع شخص واحد ، أو أن قصيدة واحدة يمكن أن تجلث هذا الانقلاب في النوق وفي التفكير » . دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٦ .
(٣) مجلة الآداب - المجلد ٦ : ١٩٥٤ ، ص ٦٩ . ومثله محمود أمين العالم في كتاب « في الثقافة المصرية » ص ١٣٠ .

يرى أنه « ليس بين قصائد هذا الديوان ما يُعدّ تجربة جديدة بحقّ في الشعر العربي » (١) .

وتقتضينا النصفَةَ ألاّ نبخس الدكتور علي الناصر ، من حلب ، حقه في ريادة الشعر الجديد ، فقد أصدر سنة ١٩٣١ ديوان « الظمأ » وضمّنه قصائد ومقطوعات حرّة الوزن تقرب من الشكل الحديث . ومثله الدكتور نقولا فياض في ديوانه « رفيف الأحموان » .

ولا تزال الصحف والمجلات تنشر مقالات وأبحاثاً حول صاحب قصب السبق في هذه الحركة الشعرية ... إلى جانب الكتب المؤلفة في هذا الميدان . . وكل ذلك قد أغنى مادة البحث ، ولكنه زادها تعقيداً وتشابكاً ، وامتدّ ذلك إلى تناول ما مهّد لظهور تلك الحركة في المظهر الجديد . . حتى وقر في الأذهان أن قضية التجديد هذه مرحلة طبيعية قادها ذلك التدرج المنطقي الذي هو سنة الحياة والتطور . ولكن بقيت أسماء : نازك ، والسياب ، وباكثير ؛ هي المحور القوي الذي يثبت أمام كل ما يدور في فلك تلك الأبحاث .



وتسوقنا طرافة البحث في هذا التيار الجديد — الذي طال الحديث عن أولياته — إلى أن نتتبّع منابعه الأولى ، مسرعين ، لنقف على مدى التجديد فيه ، حتى وصل إلى الصورة التي هو عليها اليوم .

هذه المنابع نوعان : قديمة ، وحديثة :

أ — فالمنابع القديمة : تتجلى في خمسين نواحٍ :

١ — القرآن الكريم : بما فيه من موسيقا رائعة ، ونغم حيّ متجدّد على العصور .

٢ — الأراجيز العربية : التي تنوعت أشكالها : فمن أرجوزة اتحدّ فيها روي واحد ، إلى أخرى جمع بين كل مصراعين فيها روي واحد ، إلى ثلاثة مشطورة ، كل مصراع فيها بيت . وقد وصل أمر القصّر إلى منهوك الرجز الذي يتألف من تفعيلتين فحسب . بل إن بعض الشعراء بنى أرجوزته على تفعيلة واحدة .

(١) في الثقافة المصرية ١٢٢ .

٣ - الموشحات الأندلسية : بما فيها من أشكال متنوعة ، وتصرفٍ في الأوزان والقوافي .. مما أدى إلى إغناء موسيقا الشعر العربي (١) .

٤ - ما ظهر من التجديد والثورة على الأوزان التقليدية ، والإتيان بما شذَّ عن تلك الأوزان ، أو خرج على طريقة العرب في النظم (٢) .

٥ - الأوزان المولدة ، والفنون الشعرية المُحدثة (٣) ، التي كانت في بعض جوانبها ثورةً شعرية على الأوزان الموروثة التي ألفتها الأذن العربية جيلاً بعد جيل .

تلك هي الينابيع القديمة التي استندت إليها الثورة الشعرية الحديثة بشكل غير مباشر ، وهي إن دلت على شيء فأنما تدل - في حد ذاتها - على أن الشعر لم يلتزم صورة واحدة لا يحبس عنها طوال القرون المتعاقبة ، وإنما دخله ألوان وحركات من التجديد والخروج على ما ألفه الجاهليون والإسلاميون في منظوماتهم ، مهما يكن نوع هذا الخروج وذلك التجديد .

ب - وأما المنابع الحديثة : ففيها ، مجتمعةً ، يتجلى طابع التجديد أكثر من المنابع القديمة ، كما أنها تقترَّبُ اقتراباً شديداً من أشكال الشعر الجديد الذي انتهى بالتنغيم .
وأهم هذه المنابع :

١ - البند : وهو لون من الشعر وُجد في العراق منذ القرن الحادي عشر للهجرة ، تجمع منظومته بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما : الهزج والرمل . وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحرّ ، لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وإنما يخرج عنه فتختلف أطوال أشطره المتتابعة (٤) .

٢ - مدرسة الديوان : التي يمثلها العقاد والملازمي وعبد الرحمن شكري . وقد حمل هؤلاء الثلاثة لواء التجديد منذ أوائل العقد الثالث من هذا القرن ، وكانت حملتهم عاتية على الشعر التقليدي وقبوده العروضية وموسيقاه الموقّعة .

(١) انظر الكلام عليها ص ١٩٠ .

(٢) انظر ص ١٨٥ - ١٨٧ .

(٣) انظر ص ١٨٧ وما بعدها .

(٤) تفصيل الكلام على البند تجده في « قضايا الشعر المعاصر » : ٥٩ ، ١٦٧ .

٣ - شعر المهجر : ففي هذا الشعر آتماط من التجديد في الوزن والقافية تجلّت لدى جمهرةٍ من أبناء العروبة فيما وراء البحار: كنسيب عريضة ، وفوزي العلوف ، والياس فرحات ...

٤ - مدرسة أبولو : وهي امتداد للمدرسة المهجر . وقد تضاوت أتباعها في مدى التجديد الذي أوغوا فيه ، لكنهم طُراً لجؤوا إلى تنوع النغم العروضي بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيّد بالروي . ومنهم : أحمد زكي أبو شادي - صاحب هذه المدرسة - والياس أبو شبكة ، وأبو القاسم الشابي ، وأحمد شوقي الذي ظهر تجديده العروضي في مسرحياته خاصةً ، إذ جدّد في الوزن والقافية ، من خلال الحوار .

٥ - أنماط محدودة من التجديد تتجلى في : المخمّسات ، والمربعات ، وما إليها . فالمنظومة الخماسية تتألف من عدة قطع ، كل قطعة من خمسة أشطر ، للأربعة الأولى روي واحد ، وللخامس روي يتفق مع الشطر الخامس لكل قطعة ، كبعض منظومات خير الدين الزركلي . والأمر نفسه في المربعات ، ولكن الأشطر فيها أربعة .

٦ - تجربة الشعر المرسل : (النظم غير المقفى) . وقد بدأت بالتححرر من وحدة الروي في القصيدة ، مع المحافظة على البحر . وانتهت إلى التنوع في الرويات والأوزان في القصيدة نفسها .

ويُعدّ رزق الله حسّون (١٨٢٥ - ١٨٨٠ م) أول من كتب الشعر المرسل - في العصر الحديث - وذلك في ترجمته الشعرية للفصل الثامن عشر من سفر أيوب ، في كتابه « أشعر الشعر » عام ١٨٦٩ م .

ثم كان توفيق البكري (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦ م) وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨ م) من أوائل الشعراء الذين ترعّموا حركة الشعر المرسل ، الذي يقوم على النظم غير المقفى ، بل كان الزهاوي من أشد المتحمّسين له ، وقد اشتهرت قصيدته التي يقول فيها : (من الطويل)

لموتُ الفتي خيرٌ له من معيشةٍ
يعيشُ رخيّ العيشِ عشرٌ من الوري
أما في بني الأرضِ العريضةِ قادرٌ
يكونُ بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
وتسعةُ أعشارِ الأنعامِ متاكيدٌ
يخففُ ويلاتِ الحياةِ قليلاً ؟ ...

والحق أن مثل هذه التجربة - التي تقوم على إهمال الروي الواحد في القصيدة - ليست جديدةً كما يظن فريق من الدارسين ، فقد عرفها الشعر العربي القديم ، وكان العروضيون يعدّون ذلك من عيوب القافية ، يدخل في باب الإكفاء تارةً ، والإجازة تارةً أخرى ، بحسب مخارج الرويات (١) . ومن أمثلة ذلك قول العُجَير بن عبد الله السَّنُولِي (٢) :

ألا قد أرى ، إن لم تكن أمٌ ممالكٍ بملك يسدي ، أن البقاء قليلٌ
رأى من رقيقته جفاءً ، وبيعهُ إذا قام يبتاع القِلاصَ ، ذميمٌ
فقال خليلته : أرحلا الرّحل إنني بمهلكةٍ ، والعاقباتُ تدورُ
فبيناه يتشري رحلته قال قائل : لمن جملٌ رخوُ المِلاط نجيبٌ ؟

وجاء المعاصرون فطوروا أشكال هذا اللون من النظم ، فرأينا أديب فلسطين محمد إسعاف النشاشيبي (١٨٨٥ - ١٩٤٨ م) ينظم قصيدة طويلة في رثاء شوقي سنة ١٩٣٢ سماها « ذات القوافي والبحور » (٣) وهذا العنوان نفسه يدل على الطريقة التي نظمت عليها القصيدة .

كما أن خليل شيبوب (١٨٩١ - ١٩٥١ م) نظم قصيدته التي تحمل عنوان (شراع) (٤) سنة ١٩٣٣ ، وهي تضم مائة شطر ، لم يلتزم فيها تفعيلية واحدة ولا رويًا واحدًا ، إلا أنه كان أقرب إلى الأبحر الخليلية في كثير من الأشطر :

على أنه لم ينجح في كتابة الشعر المرسل من المعاصرين - في هذه الفترة - سوى محمد فريد أبو حديد الذي بدأ منذ سنة ١٩٢٧ بنشر بعض المسرحيات الشعرية المؤلفة والمترجمة ، وفيها تخلى عن قسمة البيت إلى شطرين ، ونوع في عدد التفعيلات .

(١) سبق الحديث عن الإكفاء والإجازة ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٢) شاعر إسلامي مقلد ، من شعراء الدولة الأموية . توفي سنة ٨٩٠ هـ .

(٣) نشرها أحمد عبيد في « ذكرى الشاعرين » - دمشق ١٣٥١ هـ ، ص ٥١٣ - ٥١٧ .

(٤) نشرتها مجلة « أبولو » في عددها الثالث من السنة الأولى ، وأعدت نشرها مجلة الهلال في العدد التاسع : سبتمبر ١٩٧٠ . و خليل شيبوب شاعر سوري الأصل ، توفي في الإسكندرية .

وكان أن وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير إلى مستوى عال ، وقد جعل الفقرة - لا البيت - وحدة المعنى ، وكان يكرر في المسرحية نمطاً واحداً من تفعيلات البحور الصافية : كالكمال ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، . . . وكثيراً ماسمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملتمزم من التفعيلات حسب ما يتطلب المعنى .

٧ - التأثير بالشعر الغربي الحديث : فمن الواضح ، بعد هذا ، أن كثيراً ممن أصحاب الشعر الجديد ، على اختلاف طرائقه ، قد تأثروا بالشعر الغربي واستقوا منه . لكن هذا لا يعني أن شعرنا الجديد مولود أجنبي لا يمت إلى التراث بوشيجة من القربي . إنه - كما يقول أحد رواده (١) - « مولود عربي صرف ليس فيه من التأثير بالغرب إلا بمقدار ما يطلع شعراؤه على الثقافة الغربية . وهذا قسط شائع عند كل إنسان يقظ يعيش في عصره ، فبمقدار استطاعة الشاعر أن يبصر عصره يمكنه أن يعبر عنه » .

وأشار رائد آخر (٢) إلى قرابة الرحم بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فقال :

لكننا ، رغم بُعد الشطّ ، نذكره : هذا القديم الذي لم تبَلْ أضربُه
فنحن أبناءه حُزْنَا حَزَانَتَهُ نروي على الناس ما فيها وننسبُه
أبناءه نحن ، أعطانا ، ويسعده أنا بهذا الذي أعطى سنغلبُه

فالشعر الجديد إذن بعيد الجنور في تاريخنا الأدبي ، وتجربته مستقاة من صميم تراثنا وشعرنا العربي : وزناً ، وقافيةً ، وموسيقاً . إلا أن التفعيلة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها نظم القصيدة الجديدة في شكلها الأخير الذي فتح عينيه عليه جيل العقد الخامس من هذا القرن .



هذا ، وقد رافقت ظهورَ الشعر الجديد - منذ نشأته إلى اليوم - تسميات عديدة تشير إلى اضطراب مفهومه في الأذهان . وقد تتبعنا هذه التسميات فإذا هي :

(١) هو صلاح عبد الصبور ، من حديث له في جريدة الوحدة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ .

(٢) هو أحمد عبد المعطي حجازي - انظر ديوانه ، نشر دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ٤٣٧ .

الشعر المطلق - الشعر الطليق - الشعر المنطلق - الشعر المرسل - الشعر المختلف
الأوزان والقوافي - الشعر المنثور - الشعر الجديد - الشعر الحديث - الشعر الحر -
الشعر التفعيلي - شعر التفعيلة .

وهذا التعدد متوقع في حركة جديدة لم تستقر مقاييسها في العقول ، ولم تتوطد
قواعدها في الأذهان . فمن الطبيعي أن تتوارد الأسماء والألقاب والصفات ، وأن
يستخدم كل باحث أو شاعر ما يحلو له منها ، أو ما يعده أصح وأدلّ على حقيقة
هذا الشعر .

على أن الأسماء الخمسة الأخيرة هي التي ما تبرح تردّد على الألسنة ، وتملأ
صفحات القرائيس ، في حين ذابت الأسماء الأخرى أو كادت ، وأصبح لبعضها مفهوم
آخر ، كما هو الشأن في (الشعر المنثور) مثلاً (١) .

ويقابل تلك التسميات للشعر المعاصر ، تسميات وصفات أخرى سايرتها ،
أطلقت على الشعر القديم ذي المصراعين ، مثل :

الشعر التقليدي - الشعر الكلاسيكي - الشعر العمودي - الشعر الخليلي - الشعر
التناظري - الشعر ذي الشطرين - أسلوب الشطرين - القصيدة البيئية التركيب ... الخ .

ولا نجد بعد هذه التسميات المترجحة أية مصطلحات أخرى . فعلى الرغم من
كثرة الكلام على الشعر الحديث ومقاييسه وخصائصه ... نجد هذه الأحاديث خاوية
من الإشارة إلى بعض التعاريف والمصطلحات التي توضح تلك المقاييس والخصائص ،

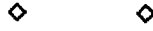
(١) اختص تعبير « الشعر المنثور » أو « النثر الشعري » بالبيان المحبر ما بين الشعر والنثر والذي لا يتفيد
بوزن أو بروي ، بل يجري على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنّة الشعرية . وقد
عرف به أمين الريحاني . ويطلق عليه ميخائيل نعيمة اسم « المنسرح » الذي يعني الانطلاق والحركة التي
تجري إلى هدفها بسهولة وبغير قيد . وقريب منه ما يسمى اليوم « بالقصيدة النثرية » أو « قصيدة النثر » !
وقد ضربنا صفحاً عن ذلك وأشباهه ، لافتقاره إلى المقوم الأساسي للشعر وهو الوزن ، في أية
صورة كان هذا الوزن . ذلك أن بحثنا هنا عروضي صرف ، ومعنى هذا أنه يعني « بلم » له ضوابط
دقيقة ، وقواعد صارمة ، وقوانين محددة ، وليس أمراً ذوقياً ، أو تقديراً بلاغياً خالصاً . وقد وفينا هذه
الناحية حقها من قبل .

وكل باحث يستخدم ما يهديه اليه اجتهاده ، ولا نكاد نسمع سوى بضع كلمات لم تصل بعد إلى مستوى الاصطلاح العروضي :

من ذلك وصف القوافي بأنها : متراوحة ، أو متوالية ، أو مسطحة ، أو متعاقبة ، أو متداخلة ، أو داخلية

وإطلاق لفظ (السطر) أو (السطر الشعري) أو (السطرة) أو (البيت الشعري) على ما يقابل (البيت) في القصيدة العربية الموروثة(١) .

هذا إلى جانب (نقط الارتكاز) في (الجملة الشعرية)(٢) و (الجملة الموسيقية) و (المقطع)(٣) و (التوقيعة)(٤) و (الوحدة الموسيقية)(٥) ، والخلط بين (الروي) و (القفية) .



وقد لمعت أسماء كثيرة في حركة الشعر الجديد (التفصيلي) ، تعاقب أصحابها على هذا الدرب أو « تعاصروا » . نذكر منهم جيل الرواد الذين كانت تجربتهم الرائدة مغامرة خطيرة ، مجهولة النتائج ، وفي مقدمتهم :

- (١) تستخدم نازك الملائكة لفظ «السطر» تارة ، و «البيت» تارة أخرى ، في حديثها عن شعر التفعية . إلا أن الدكتور عز الدين اسماعيل يرى أن تسمية السطر الشعري الجديد «سطراً» تسمية خاطئة ، لأنه يتألف من تفصيلتين أو تسع مثلاً ، ونحن لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التقليدي يتكون سطره معاً من تفصيلتين أو تسع ، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطرأ وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي السطرين المتساويين . انظر : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٠٣ .
- (٢) الجملة الشعرية : بنية موسيقية ونفس واحد تمتد يشغل أكثر من سطر ، وسيأتي توضيح لها في الحديث عن القافية الحديثة .
- (٣) الجملة الموسيقية والمقطع مترادفان عند سليمان العيسى : «فهما يقومان مقام البيت الواحد في الشكل والمضمون على السواء ، .. إن الجملة هنا هي التي تبدأ قراءتها ثم نضع أننا لا نستطيع أن نقف إلا على نهايتها » . فهي إذن تشمل عدة أسطر ، وهي أوسع مدى من الجملة الشعرية .
- (٤) يقترح عز الدين اسماعيل أن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحة : توقيعة *son* ، وبذلك يكون السطر الشعري جزءاً من توقيعة موسيقية هي بذاتها تمثل جزءاً من إيقاع القصيدة العام : ١٠٣ . وهذا الرأي يلتقي مع رأي سليمان العيسى في استخدام «المقطع» و «الجملة الموسيقية» .
- (٥) تطلق على السطر الشعري .

نازك الملائكة ، والسياب ، والبياتي : (في العراق) ، وتلاههم : عبد الرحمن الشرفاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي : (في مصر) .

وظهر الجيل الثاني في أوائل « الخمسينات » إلى جانب جيل الرواد . وواكب الثورات التحررية والاجتماعية ، مثل :

شوقي البغدادي (في سورية) ، ورشدي العامل ، وسعدي يوسف ، وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وكاظم جواد ... (في العراق) . وكمال عمار ، ونجيب سرور ، وفاروق شوشة ، ومحمد مهراڤ السيد ، وكمال عبد الحليم .. (في مصر) ، ومحمد الفيتوري (في السودان) .

أما الجيل الثالث فقد ظهر منذ بداية « الستينات » حتى اليوم ، بعد أن سار الشكل الجديد للقصيدة العربية عدة أشواط نحو الاستقرار . نذكر من أعلام هذا الجيل :

نزار قباني ، وبديع حقي ، وخليل الخوري ، وسليمان العيسى : (في سورية) .
وفاء وجدي ، وفاضل العزاوي ، ويحيى صالح عباس : (في العراق) . وأمل دنقل .
وكمال نشأة ، ومحمد عفيفي مطر ، وملك عبد العزيز ، وكيلاڤي حسن سند (في مصر) .
وخليل الحاوي (في لبنان) .

وكذلك الشعراء من أبناء فلسطين ، ولا سيما (شعراء المقاومة) أو (شعراء الأرض المحتلة) — كما يسمون — وقد ذاعت شهرتهم إثر حرب حزيران ١٩٦٧ وفي مقدمتهم : محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ...

هذا إلى أسماء أخرى لم يبلغ أصحابها مبلغ هؤلاء من الشهرة والجودة في الشعر ، وكثير منهم لم تتحدد ملامحهم بعد . يضاف إليهم — إن صحّت هذه الإضافة — الأدياء المتطفلون على شعر التفعيلة ، ممن لم يتغذوا قطّ بلبان الشعر القديم ولا عرفوا طعمه . . . حتى كثّر المتداعون إلى هذه القصعة ، وصار الشعراء في تلك الحاية على طبقات : بين المجلتي السابق : والسكّيت اللاحق . . وطلائح نيطت في الشعر كما نيط القدح الفرد خلف الراكب .

ب - نظرات عروضية

في الشعر العربي الحديث وموسيقاه

للشعر الحديث، شعر التفعيلة، جوانب واسعة يتجمل فيها القول، وسمات عديدة يصحح أن نقف عندها وقفة طويلة مستأنية، تتناول المضمون الفكري لهذا الشعر من ناحية، وشكله الفني من ناحية أخرى، مع ماله من مزايا، وما عليه من ما أخذ...

ونحن - مع إيماننا بفائدة الحديث عن تلك الجوانب جميعاً - لا نستطيع أن نخرج عن نطاق هذا الكتاب الذي ألفناه في علمي العروض والقوافي، وفي موسيقا الشعر العربي. لذلك سنتقصر في هذا البحث على العروض العام للشعر الحديث الذي يقوم على وحدة التفعيلة، في صورته التي انتهت إليها اليوم، لتعرف إلى المقاييس التي يجري عليها، والمعايير التي يخضع لها، إن كانت هناك مقاييس ومعايير.



لسنا في حاجة إلى إثبات أن شعر التفعيلة لا يزال يسير وينمو متدرجاً في طريق النضج والاكتمال حتى يتخذ لنفسه نهاية يستقرّ عندها، وأن تجارب المجددين في هذا المهنيح ما فتتاً تمدت بنا بنماذج جديدة ومتنوعة. كما أن الأقلام، أعلام الباحثين والنقاد، لم تجفّ بعد، ومدادها لم ينقد. كيف لا؟ والجديد المتطور يعلن على الملأ كل يوم، وفرسان الشعر والكلام يتراحمون على هذه الحلبة، ولكل منهم رأي واجتهاد! ...

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن القوانين العروضية لشعر التفعيلة لم تستقرّ بعد، ولم تتضح معالمها وحدودها اتّضحاً تاماً، وإن ثلث قرن مضى على ولادة هذا الشعر لم هو أمد يسير لا يحسب في عمر الأجيال، ولا يكفي لاستقرار الظواهر الأدبية، بله غيرّها.

يشدُّ أزرنا في هذا أن الخليل بن أحمد لم يوطد الدعائم النهائية للشعر العربي القديم، ومقاييسه العروضية، إلا بعد مضي ثلاثة قرون تقريباً على نضج الشعر، لا على أوليته.

فوضع علم نهائي ثابت في عروض الشعر الجديد أمر لا سبيل إليه الآن، بل إنه سابق لأوانه. لذلك لا ندعي أننا هنا في صدد وضع القواعد العروضية لشعر التفعيلة،

ومطالبة الشعراء بها ، وإنما ستقوم خطتنا على تقرّي النماذج الجيدة التي وقع الإجماع على تقديم أصحابها أو كاد ، ومحاولة التوصل إلى أنواع الضوابط والموازن التي أخذ هؤلاء الشعراء أنفسهم بها ، واستنباط الظواهر العروضية والموسيقية من خلال إنتاجهم الفني ، مع الإفادة من آراء بعض النقاد والباحثين الذين شاركوا في هذا الميدان بما ألفوا من كتب ، وما نشروا من أبحاث ومقالات ، وبذلك نُسهّم في هذا البناء ببعض لبنات متواضعة على درب استقرار شعر التفعيلة .



يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور :

- ١ - وحدة التفعيلة - غالباً - في القصيدة .
- ٢ - الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر .
- ٣ - حرّية الروي ، والنظر إلى القافية على أنها عنصر عفوي متحرك لا يتعمده الشاعر ولا يلتزم به .

أما الموسيقى فهي تلتف ذلك كله ، إذ يخضع التشكيل الموسيقي في مجمله للحالة النفسية التي يصلح عنها الشاعر ؛ والهجس الذي يستأسر له .

ولنفصل القول في تلك الدعائم الثلاث :

١ - وحدة التفعيلة :

يتخذ الشعر الحديثُ التفعيلةَ مرنكزاً له في الوزن ، ووحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع الفني الذي تشكله طبيعة التجربة نفسها ، والذي يردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

وعلى هذا ؛ فالقصيدة لا تلتزم بجرأ خليلياً معيناً ، بل تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة ، مستفيداً مما تسمح به الزخافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومجزؤها ، بلا تمييز ، وخصوصاً في نهايات الأسطر .

ومن أمثلة ذلك قول السياب من قصيدته (هل كان حباً) ، وهي ثاني قصيدة من الشعر الحر ، بعد قصيدة نازك :

- ١ - هل يكونُ الحبُّ أتيُّ
- ٢ - بتُّ عبداً للتمني ؟
- ٣ - أم هو الحبُّ اطِّراحُ الأُمْنِياتِ ؟
- ٤ - والتقاءُ الثغر بالثغر ونسيانُ الحياةُ
- ٥ - واختفاءُ العين في العين انشَاءُ
- ٦ - كانهيال عاد يفنى في هديرٍ
- ٧ - أو كظللٍ في غديرٍ

وقد جاءت تفعيلات هذا المقطع على الشكل التالي :

- ١ - فاعلاتن فاعلاتن
- ٢ - فاعلاتن فاعلاتن
- ٣ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- ٤ - فاعلاتن فاعلاتن فَعِلَاتن فاعلاتن
- ٥ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- ٦ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
- ٧ - فاعلاتن فاعلاتن

ويلاحظ أن السياب نظم قصيدته على تفعيلة واحدة هي تفعيلة (الرمل) ، فأوردها في « الحشو » صحيحةً تارةً (فاعلاتن) ومخبوثةً تارةً أخرى (فَعِلَاتن) . وزخافات بحر الرمل تجبئ ذلك .

أما التفعيلة الأخيرة ، في كل سطر شعري فقد جعلها الشاعر بمثابة الضرب في بحر الرمل - كما وضعه الخليل - إلا أنه لم يلتزم فيها صورة واحدة : كما هو الشأن في الشعر القديم ، بل جاء بها في السطرين الأولين صحيحة (فاعلاتن) ، وفي بقية الأسطر مقصورة (فاعلاتن) ، وهما ضربان مختلفان لا يجتمعان في قصيدة واحدة منظومة على بحر الرمل الخليلي ، لأن النظام العروضي القديم يوجب توحيد الضرب في القصيدة من أولها إلى آخرها .



هذه الظاهرة نجدها بكثرة في الشعر الجديد ، وإذا كنا قد لاحظنا بساطتها عند السياج ، لاقتصاره على شكلين من أشكال الضرب في الرمل ، فلا بد أن نلاحظ تعقدّها عند غيره ، ولا سيما الناشئون حين يخلطون بين التشكيلات المتباعدة في تفعيلات أواخر الأبيات ، فتستحيل القصيدة إلى خليطٍ من الصورة الأساسية للبحر ، والصورة الفرعية لأضربه ، تماماً ومجزوءاً ، كقول جورج غانم (من الكامل) :

التفعيلة الأخيرة

متفاعلاتن

متفاعلاتن

فعلن

فعلن

متفاعلاتن

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حُمياً

وعزّاؤهم أن الحياة تقول للأبطال : هياً

منا الصدى ، مني

من مقلّي وفمي

فأحسه نارا ووعداً وارتقاباً للغد

وترى فارك الملائكة(١) أن هذه التشكيلات المتنافرة في الضرب تؤدي إلى التنافر الموسيقي ، وأن الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة جرت عليها آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن .

إلا أن الدكتور عز الدين إسماعيل(٢) يخالف نازك فيما تذهب إليه ، ويرى أن « الإلزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعاً من الإيقاع الرتيب » .

ومثله الدكتور محمد النويهي الذي ينادي بوضع القواعد مستنبطةً من الإنتاج الفني للشعراء لا أن نضع القواعد أولاً ونطالهم بتطبيقها(٣) . وهو يؤيد لجوء الشعراء إلى تنويع الإيقاع في التفعيلة نفسها بإدخال الزخافات وتنويع صور الأضرب ، لأنهم في هذا إنما يلبون روح العصر التي ملّت الرتوب ، والنسب المتساوية ، والهندسية الصارمة ، والنموذج المتسق اتساقاً تاماً(٤) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ٧٢ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ١١٩ ...

(٣) قضية الشعر الجديد ٢٥٣ .

(٤) نفسه ٢٥٦ .

وإذا كانت نازك ترى فيما بلأ إلى بعض الشعراء أغلاطاً ونشازاً ؛ فالنوبي يراها محاولات مشروعةً للتخفيف من الرنين الثقيل الريب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغى حتى صرفها عن الانتباه إلى الموسيقى الداخلية العضوية والصور والأفكار (١) .



وقد يخطئ الشاعر في إيراد التفعيلة الأخيرة ، إلى جانب خلطه بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وكثيراً ما يقع ذلك في انقصائد المنظومة على تفعيلة الرجز (مستفعلن) ، كقول خليل حاوي في قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة) :

(مستفعلن مستفعلن مفتعلن)	داري التي أبحرتِ غربتِ معي
(متفعلن فعول°)	وكنتِ خيرَ دارٍ
(مستفعلن فعول°)	في دوخة البحارِ
(مستفعلن مُتفعلن)	في غربتي وغرفتي
(مستفعلن مفتعلن فعول°)	ينمو على عتبتها الغبارِ

ولم نعهد ورود (فعول°) في ضرب الرجز التام أو مجزؤه ، ولا في مشطوره أو منهوكه .



ولم يقتصر التغيير والتبديل على التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري ، بل تعداها إلى تفعيلات الحشو ، فاذا بالشعراء لا يكتفون بزخافات مشروعة في أصلها - على ما في بعضها من قبح - وإنما يصيب تفعيلة الحشو عندهم كثير من التمزيق والتقطيع حتى ضاعت هويتها وكادت تزول معالمها ، وأصبح من الضروري استحداث تفعيلات جديدة وضروب مخترعة يتعرف إليها القارئون ، وبات على الشاعر أحياناً أن يصرح بالوزن أو بالنظام الذي اختاره لقصيدته ، والتفعيلات التي ركب منها .

(١) قضية الشعر الجديد ٢٥٩ .

فها هي ذي نازك الملائكة تقول في قصيدتها (لعنة لزمان) ، من المتدارك :

كان المغربُ لونَ ذبيح
والأفقُ كآبة مجروح

ووزن الشطر الأول فيه هو :

فَعَلُنْ فاعِلٌ فاعِلٌ فَعَلُنْ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافاً للقاعدة العروضية في (المتدارك) .

فنازك - التي لا تريد الخروج على قواعد العروض التقليدية ، ولا ترضى عمّن يخرج عليها - تقع هي نفسها فيما أخذته على غيرها ، وتعرف بذلك محاولة تزكيتها بما يصح أن يتخذه ذريعة كل من سلك هذا النهج . تقول نازك :

« ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنوعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك أننا نحول (فعِلُنْ) إلى فاعِلٌ) وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي... وأنا أقرّ بأنني إنما وقعت في هذا الخروج عن غير تعمد . وقد ألفت أن أنظم بوحى السليقة ، لا جرياً على مقياس عروضي ، تحملي خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات ، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني (١) » .

فهذا الكلام تضع نازك نفسها في موقف : « إذا فعل الفتي ما عنه ينهى .. » . والعلم - بما فيه من قوانين وضرابط - لا يؤخذ بالكلام الإنشائي ، ولا بسبحات الخيال ، أو أمواج المعاني والمشاعر . فنازك نفسها ترى « أن الزحاف في البيت علة أو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نجبه لأنه لا يرد كثيراً (٢) » . كما ترى أيضاً أن الشعر الحديث صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، ونفشي الزحاف فيه ، هذا الزحاف الذي هو مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية (٣) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠٩ .

(٢) نفسه ٨٨ .

(٣) نفسه ٨٦ .

فما بالك إذا كان تغيير التفعيلة نوعاً من النحت والتشذيب لها ، لا زحافاً تجيزه قواعد العروض ؟ ولو كانت الأذن تقبل استخدام (فاعلٌ) في وزن المتدارك لأقرها العروضيون منذ أن ضبطوا بحور الشعر العربي في العصور القديمة .



تلك هي الطريقة العامة التي يسير عليها أصحاب الشعر الجديد فيما ينظمون ، وهم يستخدمون - بحسب الظاهر - تفعيلة واحدة يلتزمونها من أول القصيدة إلى آخرها . ويكون هذا عادةً في تفعيلات البحور الصافية (١) الستة :

الكامل (متفاعلن) - الرمل (فاعلاتن) - المزج (مفاعيلن) - الرجز (مستفعلن)
المتقارب (فعولن) - المتدارك (فعولن) .

إلا أن محاولات أخرى ظهرت في نظم شعر التفعيلة ، تقوم على تنويع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة . وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور المترجة ، فيستخدم في القصيدة تفعيلتين ، تتكرر إحداها في « حشو » كل سطرٍ عدداً من المرات ، وتصبح الثانية بمنزلة الضرب له ، وهكذا إلى نهاية القصيدة . وهذا إنما يصبح في بحرٍ اثنين هما : السريع والوافر . فيكون نمط القصيدة من السريع مثلاً على نحو الشكل التالي :

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومن الوافر كما يلي :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن
مفاعلتن فعولن

(١) البحور نوعان :

أ - صافية : وهي التي تتألف أقطرها من تكرار تفعيلة واحدة : كالرمل والكامل ...
ب - ممزجة « أو مزوجة » : وتتألف أقطرها من تفعيلتين تتكرران على أشكال متعددة ومتنوعة : كالطويل ، والخفيف ، والسريع ، والمجث ، والوافر ...

وهنا تُترك الحرية للشاعر في أن يستخدم العدد الذي يريده مسن (مستعلن) في كل سطرٍ من الوزن الأول ، على أن يُنهيه بـ (فاعِلن) . ومن (مفاعِلتن) في الوزن الثاني ، على أن ينهي كل سطر بـ (فمُولن) .

وترى نازك الملائكة أن الشاعر ملزم باتباع هذا القانون لتبقى الصلة وشيجة - من بعض الوجوه - بالبراث العروضي . إلا أن هذه القضية ، أعني تنوع التفعيلات ، لا تزال موضع نقاش بين النقاد والدارسين :

فالدكتور عز الدين إسماعيل (١) يرى أن هذه الفرصة لو أُتيحَت للشاعر لوسَّعت من دائرة الأوزان التي تتحرك فيها القصيدة الجديدة ، كما يرى أن حرية عدد التفعيلات التي سمحت بها نازك للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يتألف من تفعيلة واحدة . وهنا نتساءل : ما التفعيلة التي ينبغي اللجوء إليها : أهي تفعيلة الحشو (مستعلن) - في السريع - أم هي تفعيلة الضرب فيه (فاعِلن) ؟ . . . وقس على ذلك في الوافر . .

وإذا لم يكن هذا ولا ذلك ، فهل يجب على الشاعر أن يجعل السطر تفعيلتين لتكون الأولى حشواً (مستعلن) والثانية ضرباً (فاعِلن) ؟ ..

ومع كل هذا فإن الدكتور عز الدين لا يجد مبرراً لتنوع التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، وإلا ردتنا ذلك بالضرورة إلى نوعٍ من الإطار المحدد الجامد ، وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر ، ونحن مضطرون في تذوق جماليات الإطار الشعري الجديد إلى أن نتكئ في بعض الأحيان على أذواقنا في وزن ما يروق وما لا يروق ، وإن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم مسن النظام المحدد للتفعيلة نفسها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقياً ، ولا ضرورة مطلقاً لقرض التزامات جديدة ، هناك مندوحة عنها .

أما الدكتور محمد النويهي فيرى (٢) ضرورة الانسحاق مسن وزن إلى وزن قريب منه ، وأن الاقتصاد على سته من البحور ، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها الشاعر

(١) الشعر العربي المعاصر ٨٧ - ٨٩ .

(٢) قضية الشعر الجديد ٢٥٥ - ٢٥٦ .

في الشكل الجديد ، ولا يتراوح بينها وبين تفعيلة أخرى ؛ يتعرض لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم ، فهو يحتاج إلى أن يتغلب على هذا الرتوب .

على أن الدكتور محمد مندور يرى أن الخليل بن أحمد قد أجاز لإحلال تفعيلة محلّ أخرى لما أصابها من زحافات وعلل ، وعلى هذا يباح للشاعر استعمال تفعيلات من أبحر مختلفة ، على أن يؤلف بينها تأليفاً يُسيغه النوق ولا ينبو به السمع . فالعروض لم توضع له قواعد نهائية تغلق باب الاجتهاد في التجديد الموسيقي ، وأساس كل ذلك أن نمكّن الشاعر من التعبير عن دقات الفكر والإحساس في إطار الموسيقى الشعرية (١) .

وللبياقي رأي آخر يلتقي مع مذهب نازك الملائكة ، وهو أن ضعف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء يوقعهم في أخطاء : كالنظم على الأبحر ذوات التفاعيل المزدوجة ، واستخدام تفاعيل من أبحر مختلفة في القصيدة الواحدة ، وهذا يخلّ بموسيقا القصيدة الحرّة ، ويضعف بناءها وتماسكها (٢) .



تلك هي مذاهب أشهر النقاد ، وآراؤهم في تنويع التفعيلات في السطر الشعري من القصيدة الجديدة . فلنولّ وجوهنا شطر بعض النماذج الشعرية التي سلكت هذا المنهج ، على قلتها ، ما دمنّا نحاول وضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفني :

١ - يقول حميد سعيد ، من العراق ، في قصيدة له (من السريع) :

رأيتها مرميةً بعد انحسار المدّ في بيروت
رفعتُ عنها الصدفَ القاسي
نفضتُ عنها حلّة الرملِ الرماديةً

وقد جاءت التفعيلات في هذه الأسطر على الوجه التالي :

متفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن مفعول
متفعلن مفتعلن فعلن
متفعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

(١) من حديث أجراه الدكتور صبري الأشتر مع محمد مندور سنة ١٩٦٥ .

(٢) من حديث أجراه الدكتور الأشتر مع عبد الوهاب البياتي سنة ١٩٦٥ .

يلاحظ أن الشاعر لم يتقيد بما فرضته نازك ، وإنما تصرف في ضرب السريع — وهو من البحور المترجة — كما تصرف غيره في أضرب البحور الصافية ، وأعطى نفسه في ذلك نصيباً وافراً من الحرية . فقد مزج بين الضرب الأصيلم في السريع التام (فعَلن (١)) والضرب المكسوف في مشطور السريع (مفعولن (٢)) ، هذا إذا أبقينا الوزن في دائرة السريع ، وإلا فإن هذا الضرب (مفعولن) يكون في الرجز التام أيضاً ، فيكون الشاعر قد خلط بين ضربي السريع والرجز . ومع ذلك لم يُبق الضرب على أصله ، بل جعله (مفعول) فحذف النون الساكنة وسكن اللام ، فجاء تصرفاً غير مباح في زحاف مقبول ، وهذا مالا يعرف في كلا ضربي السريع والرجز اللذين كثر تداخلهما في قصائد الشعر الحديث ، وذلك مالا تجيزه نازك : أن يخرج الشاعر في نهاية بعض الأبيات من السريع إلى الرجز ، فتأتي (مستعلن) أو مشتقاتها بدلاً من (فاعلن) وجوازاتها .

○

٢ — ويقول جيلي عبد الرحمن ، من السودان :

مَي يار فقة الكلمه
نجر الليل ، نصلبه على أجمه
مَي يسري شباب النور في أعماقنا الهرمه
نشم حياتنا فجراً ، ربيعاً مورقاً النسمة

فالشاعر يستخدم هنا تفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، وكان عليه — كما تطلب نازك — أن يأتي بالتفعيلة الأخيرة (فعولن) لتكون ضرباً للبيت ، كما هو الشأن في الوافر الذي يتألف من تفتيلتين متكررتين قبل أن تأتي الثالثة ، إلا أن الشاعر التزم (مفاعلتن) وحدها في كل الأسطر ، فجاء تقطيعها على الوجه التالي :

مفاعيلن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(١) الصلم : حذف الوند المفروق من « مفعولات » فتصبح « مفعو » وتنقل إلى (فعَلن) بسكون العين .
(٢) أصله « مستعلن » فحذف ساكن وند ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فصار « مستعمل » بسكون اللام ثم نقل إلى « مفعولن » .

٣ - ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة (جيكور أمي (١) من الخفيف :

١ - تلك أمّي وإن أجثّها كسيحا

٢ - لأنّماً أزهارها والماء فيها ، والترابا

٣ - وناقضاً ، بمقلّي ، أعشاشها والغابا :

٤ - تلك أطيّارُ الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

٥ - أو ينشّرن في بؤيّب (٢) الجنّاحين ، كزهرٍ يفتح الأفوافا

٦ - ها هنا ، عند الضحى ، كان اللقاء

٧ - وكانت الشمس على شفاها تكسّر الأطيافا

وقد سلك الشاعر في وزن هذه الأسطر النظام التالي :

١ - فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

٢ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣ - متفعّلن متفعّلن مستفعّلن مفعولن (٣)

٤ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ - فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن مفعولن (٤)

٦ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٧ - متفعّلن مفتعلن متفعّلن متفعّلن مفعولن (٣)

(١) ديوان « شنشيل ابنة الحلبي » : ٧٧ وقد حاول السياب في بعض قصائد هذا الديوان أن يستغل البحور

المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة ، بطريقة عقلانية ، كما سرى .

(٢) بويب : نهر في جيكور ، قرية الشاعر .

(٣) الضرب هنا مقطوع ، أصله « مستفعّلن » حذف ساكن وتسهه « النون » وسكن ما قبله « اللام »

فأصبح « مستفعل » بسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » . ولكن هذه اللمة لا تلحق إلا بضرب الرجز ، فأجاز الشاعر لنفسه ارتكابها في حشو الخفيف حين جعل « مستفعّلن » ضرباً في البيت . انظر ص ١٢٤ ، ٧٠ .

(٤) الضرب هنا مشعث . أصله « فاعلاتن » فحذف أول الوند المجموع وهو العين فأصبح « فالاتن »

ونقل إلى « مفعولن » . والتشعيث من اللال الجارية يجرى الزحاف . « انظر ص ٤٤ ، ١٢٥ » .

هذه تجربة جديدة للسياب في موضوع تنويع التفعيلات في القصيدة ، وقد سار فيها على نظام موسيقي خاص (١) : فتراه يبدأ القصيدة بشرط كامل من البحر الخفيف الذي يتألف عادةً من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) إشارة إلى أن القصيدة على وزن الخفيف . ثم يفرد كلاً من هذه التفعيلات الثلاث بسطر شعري تستقل به ، بلا عدد ثابت . وبذلك تكون الدورة الموسيقية الأولى قد اكتملت . ثم يأتي بيت كامل من الخفيف ذي ستة تفعيلات ، ليعود بعده إلى توزيع التفعيلات الثلاث نفسها على الأسطر التالية ، كل على حدة ، كما فعل في البدء ، وهكذا

غير أن السياب لم يلتزم بهذه الخطة إلا في الأجزاء الأولى للقصيدة ، ثم لجأ بعد ذلك إلى (فاعلاتن) مرة ، و (مستفعلن) مرة أخرى ، وقد يمزج بينهما في سطر واحد بلا نظام معين .



٤ - وللسياب نفسه تجربة أخرى في استخدام البحور المترجة ، اتكأ فيها هذه المرة على البحر الطويل . وذلك في قصيدته (ها .. ها .. هو (٢)) التي بدأها بقوله :

تنامين أنتِ الآنَ ، والليلُ مقمرُ
أغانيه أنسامٌ ، وراعيه ميزهرُ ،
وفي عالم الأحلام ، من كل دوحةٍ
تلقاكِ معبَّرةٍ

ووزن هذه الأسطر :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعلن

(١) أشار إليه السياب في الصفحة ٨٠ من ديوانه : شنائيل ابنة الحلبي .
(٢) ديوان : شنائيل ابنة الحلبي . ٥٤ .

فالوحدة الموسيقية هنا هي شطر تقليدي من البحر الطويل ، ولكن الشاعر لا يلتزم التفعيلات الأربع دائماً ، بل يأتي أحياناً في السطر بتفعيلتين منها فحسب (فعولن مقاعيلن) ، وهنا موضع التجربة . ولعل هدف السياب من ذلك خلق نوع من المرونة في آذاننا لتلقي تشكيلات موسيقية غير مألوفة لدينا ، داخل تشكيلات مألوفة ، ثم إنه يتخلص من الحشو فلا يكمل الشطر بكلام لا طائل وراءه .

إلا أن مثل هذه التجربة لم تنل رضا نازك الملائكة ، فهي تقول : دون أن تسمي صاحبها : « وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل . . وهذا ليس شعراً حراً ، كما هو واضح ، وإنما هو نظام يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما ، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مقاعيلن) . وسبب تعذر إقامة شعرٍ حرٍّ من هذا الوزن : أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين — بدلاً من تفعيلية واحدة — يجعل طول الشطر محددًا لا يعدو أن يكون (فعولن مقاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مقاعيلن فعولن مقاعيلن) . وحتى هذا يبدو لاحقاً متعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى » (١) .



هـ — ولا بأس علينا — والنماذج قليلة — إذا أشرنا إلى تجربة ثالثة للسياب نفسه تشبه التجربة السابقة ، ما دنا نحوض في غمار التفعيلات المتنوعة في القصيدة الواحدة . فقد نظم قصيدة بعنوان (يا غربة الروح) (٢) لا تختلف عن سابقتها إلا في استخدام البحر الذي يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف التفعيلات المتنوعة فيه . وقد استخدم هنا البحر البسيط ، حيث يقول :

١ — يا غُربةَ الروحِ في دنيا من الحَجَرِ

٢ — والثلجِ والقارِ والفولاذِ والضجْرِ

٣ — يا غُربةَ الروحِ . . لا شمسٌ فأأَتَلِقُ

(١) قضايا الشعر المعاصر ٦٧ . ومن الواضح أن نازك لاتمني السياب . لأن الطبعة الأولى من كتابها صدرت في تشرين الأول ١٩٦٢ أما قصيدة السياب فقد نظمتها بتاريخ ٢٩ / ٢ / ١٩٦٢ وصدرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩٦٥ ، ولكن ما ذكرته نازك يصدر على تجربة السياب كل الصدق .
(٢) ديوان « شنائيل ابنة الجليبي » ٨١ وقد نظمتها في لندن بتاريخ ٢٦ / ٢ / ١٩٦٢ .

٤ - فيها ولا أفقُ

٥ - يطير فيه خيالي ساعة السحرِ

وقد جاءت التفعيلات كما يلي :

١ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٢ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٣ - مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٤ - مستفعلن فعِلن

٥ - متفَعَلن فعِلن مستفعلن فعِلن



٦ - وآخر ما نشير إليه من تلك النماذج المتنوعة التفعيلات : قصيدة للشاعر السوداني محيي الدين فارس بعنوان (موعداً بعد غد) ، وفيها نراه يخرج في كل مقطع جديد إلى تفعيلة جديدة أو تفعيلتين يلتزمهما في هذا المقطع حتى ينتقل إلى مقطع تالي فيبدل التفعيلة ... وهلم جرأ

ففي المقطع الأول من تلك القصيدة استخدم الشاعر تفعيلتي مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن) فقال :

أنتِ لي .. أنت والهوى (فاعلاتن متفَعَلن)

والصبابات .. أنت لي . (فاعلاتن متفَعَلن)

ولما بدأ المقطع الثاني رأيناه ينتقل فيه إلى (فعولن) فيقول :

ولي ستكونين يا أختَ روحي (فعولُ فعولن فعولن فعولن)

فضاءً يدفدق فيه جناحي . (فعولن فعولُ فعولُ فعولن)

وفي المقطعين الثالث والرابع معاً ينتقل إلى (مفاعلتن) وما يُشتق منها . مثل (مفاعيلن) و (مفاعيلُ) :

فصاحت ... مثلما تقفز عصفوره^١ (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)
تضاحك حولها جدول^٢ (مفاعلتن مفاعيلن)

أما المقطع الخامس من القصيدة - وهو الأخير - فقد جاء السطران الأولان منه
فحسب على (مفاعلتن) نفسها ، إلا أن بقية المقطع أسست على (فعيلن) ، كما يلي :

وتحت ظلال صفصافه^٣ (مفاعلتن مفاعيلن)
على الشطآن مِضيافه^٤ (مفاعيلن مفاعيلن)
ويدي في يدها نهران^٥ (فعيلن فاعل فعيلن فعيلن)
رعشات ضلوع معطاءه^٦ (فعيلن فعيلن فعيلن فعيلن)

فالشاعر في هذا المقطع الأخير ينتقل من نغم (مفاعيلن) إلى نغم (فعيلن) بلا
داع ، ما دام المقطع لم يتغير ، وقد يباح له هذا الانتقال والتغيير إذا تغير الموقف ،
أو دلّ على انتقال شعوري فيه ، أو لفظة شعورية خاصة ، وعندئذ يقتضي هذا الفاصل
المعنوي أشطرأ من نغم جديد . ومن هنا يبدو التنوع في المقطع السابق مفاجئاً وصادماً
في الوقت نفسه (١) .



ولعل النماذج السابقة تُجزىء في توضيح أبرز الطرائق التي يتبعها شعراء التفعيلة
في قصائدهم ، ونحن لم نقصد إلى الحصر ، لأن الميدان فسيح ، والنتج ثرٌّ ... لكن ما
وقفنا عنده هو بمتزلة الصوى التي تهدي السبيل ، والنبراس الذي يستضيء به القارئ
وهو يسير في متاهات الشعر الجديد ومنعطقاته التي لا نهاية لها .



٢ - عدد التفعيلات في السطر :

الشعر التقليدي يلزم الشاعر بعدد ثابت من التفعيلات لا يجيد عنه في كل
بيت من أبيات القصيدة كلها . وفي ذلك أحياناً بعض الصعوبة :

(١) انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٠ .

فقد ينتهي البيت ولا تنتهي الفكرة ، فيضطر الشاعر إلى وصل البيت بتاليه لإتمامها ، فيقع في عيب شعري يسمى (التضمين) (١) ، أو يضطر إلى الوقوف في وسط الكلمة حيث يقتضي الروي ، وهذا ما يسمى بالاكْتفاء ، كقول ابن نباتة :

غدتُ كلَّ عامٍ لي إليه وفادةٌ فياحبذا من أجلِّ لُقياهُ كلُّ عا (م)

وقد تنتهي الفكرة قبل انتهاء البيت ، فيضطر الشاعر عندئذ إلى إتمام الوزن بكلمة أخرى كقول الخطيئة :

ألا حبذا هندٌ وأرضٌ بها هندٌ وهندٌ أتى من دونها النأيُّ والبعدُ

فقد عطف (البعد) على (النأي) وكلاهما بمعنىً ، وهو لون من ألوان الإطناب سماه القدماء « تطويلاً » ، وهو أن يكون اللفظ زائداً على أصل المراد لا لفائدة (٢) . ولولا خضوع الشاعر لعدد ثابت من التفعيلات ، لاستغنى باحدى الكلمتين عن الأخرى .

ومن ذلك أيضاً قول زهير :

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبله ولكنني عن علمٍ ما في غدٍ عم

فقوله : « قبله » حشو لا فائدة فيه ، وإن كان لا يفسد المعنى (٣) .

لهذا ، وأمثاله ، جاء الشعر الحديث ردَّ فعلٍ مباشراً على أسلوب الشطرين ذي التفعيلات الثابتة ، ومنح الشاعر حرية التصرف في عدد التفعيلات في كل سطر شعري ، وأخضع طول السطر للمعنى ، وتبقى التفعيلة فيه هي الأساس والركيزة مهما كان عددها . وعندئذ يقف الشاعر حيث يريد ، ويسير أنتى شاء ، إلى أن ينتهي المعنى . حتى إن بعض الشعراء أوصل عدد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد .

والنماذج التي أوردناها في حديثنا عن وحدة التفعيلة تصلح كلها شواهد على ما نحن بسبيله .. إلا أن هناك أمراً يتعلق بعدد التفعيلات وقف عنده النقاد والباحثون :

(١) انظر ص ١٥٧ . وعيوب القافية ، كلها أو أكثرها ، تشير إلى مدى تحكم نهاية البيت ، قافية وروياً .

يقدره الشاعر على النظم من جهة ، ومحاولة التغلث من هذا التحكم ، من جهة أخرى .

(٢) انظر : « المطول على التلخيص » للتفتازاني - مطبعة أحمد كامل ١٣٣٠ ، ص ٢٨٥ .

(٣) المطول على التلخيص ٢٨٥ .

فنازك الملائكة تصرّح بأن استخدام خمّس تفعيلات في السطر يجعلها قبيحة الوقع
 عسيرةً على السمع (١). والناقدةُ الشاعرة تعتمد في هذا التذوق على قانون الشعر
 العربي الذي لا يكون البيت فيه إلا مزدوج التفعيلات (٤ ، ٦ ، ٨) سواء أكان تاماً
 أم مجزئاً ؛ كما أن المشطور لا يتجاوز تفعيلاتٍ ثلاثاً. ولم يعرف الشعر العربي البيت
 ذا التفعيلات الخمس .

ومن هذا المنطلق أيضاً : أن نازك لا تقبل استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات ،
 كقول خليل الخوري في قصيدة (تمرّ ليالٍ) ، من المتقارب :

عدد التفعيلات

- | | |
|---|----------------------------------------------------------|
| ٩ | تمرّ ليالٍ أحسنّ بها أني لن أكحلّ جفني بمرأى الصباح |
| ٩ | ليالٍ أرى الموت فيها على قاب قوسٍ وأني يمدّ إليّ الجناح |
| ٨ | وأسمعُ دقاتِ قلبي مجنونةً كالرياح ، كعصفِ الرياح (٢) ... |

إلا أن نازك نفسها تتورط فيما لا تستسيغه ، فتستخدم أحياناً خمس تفعيلات في
 السطر ، كقولها من قصيدة بعنوان (إلى الشعر) من المتدارك :

عدد التفعيلات

- | | |
|---|------------------------------------|
| ٢ | سأجوبُ الوجودُ |
| ٦ | وسأجمع ذرّاتِ صوتك من كل نبعٍ برود |
| ٢ | من جبال الشّمالُ |
| ٥ | حيث همسُ حتى الزنابقُ بالأغنياتُ |
| ٥ | حيث يحكي الصنوبرُ للزّمنِ الجوّال |
| ٢ | قصصاً نابضاتُ (٣) |

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠١ .

(٢) نفسه ١٠١ ونشرت القصيدة في مجلة الآداب : آذار ١٩٥٩ .

(٣) ديوان : شجرة القمر ، ص ١٦٦ .

على أن ناقداً آخر هو الدكتور عز الدين إسماعيل يخالف نازك فيما ذهبت إليه ،
فيقبل في السطر الشعري تفعيله واحدة ، وثلاثاً ، وخمساً ، وسبعاً ، وتسعاً ، مثلما
تقبل التفعيلتين والأربع والست والثماني ، ويصرح بعد هذا بأنه لا يحس في أبيات خليل
الحوري أي ثقل أو نشوز (١) .



٣ - القافية والروي :

تُعدّ القافية - بمعناها الواسع - ثلاثة العناصر التي يقوم عليها الشعر التفعيلي الحديث ،
إلا أنها في الوقت نفسه إحدى المشكلات البارزة في القصيدة الجديدة ، إذ تعددت فيها
الآراء ، وتباينت المواقف حول أثرها الموسيقي ومدى التزام الشاعر بها في القصيدة .

ولنقرر منذ البدء أن أكثر النقاد والباحثين - ومنهم نازك - يتحدثون عن القافية
في قصيدة التفعيلة وهم يريدون بحرف الروي ، على ما بينهما من فرق (٢) ، وخططوا
بينهما فزادوا الأمر غموضاً وإبهاماً .

ويكاد الدكتور عز الدين إسماعيل ينفرد من بينهم فيبين أن المقصود بالقافية في
القصيدة الجديدة هو غير ما يراد بها في القصيدة القديمة ، وستابعه على هذا التفريق ،
ضارين صفحاً عن الآراء الأخرى .

فالذين يطلقون لفظ (القافية) ويريدون بها (الروي) (٣) يرون أن الروي عنصر
عضوي غير ملتزم ولا معتمد ، وأن السبيل إلى التعويض عنه هو تنمية الموسيقى الداخلية
في «البيت» والقصيدة ؛ بدلاً من الموسيقى الراقية في وحدة الروي . وقد أصبح الشعراء
يعزفون عن الموسيقى الرنانة أو التي تفصل بين الشطر وتاليه ، ويعوضون عن ذلك بالاتحاد
العضوي بين اللفظ من ناحية ، والمعنى والعاطفة من ناحية أخرى . فان جاء الروي المتنوع
في السياق رفق عندئذ موسيقياً « البيت » وأسبغ عليها تلويناً صوتياً متموجاً .

(١) الشعر العربي المعاصر ١٠٣ .

(٢) انظر ص : ١٣٧ ، ١٣٩ .

(٣) نذكر منهم : نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ٩٥ ، ١١٢ ، والدكتور صالح الأشر في شعر
النكية ٩٠ ، والنوري في قضية الشعر الجديد ١٥٩ ، وحسن توفيق في اتجاهات الشعر الحر ٢٩ . وسنستخدم
نحن لفظ « الروي » في عرض آرائهم لتلا يلتبس الأمر على القارئ .

فالروي إذن حرف من حروف الهجاء يدخل في الإطار الموسيقي للقصيدة من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . ويرى عز الدين إسماعيل أن الروي الواحد المتكرر في نهايات كل الأبيات هو عامل تعطيل ، من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل إملال لتكراره المستمر في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى ، سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن (١) .

فإذا جئنا إلى النماذج الشعرية وجدنا حرف الروي صوتاً متقللاً لا يثبت على حالٍ ، حتى في مقاطع القصيدة الواحدة :

فتارة يسلك الشاعر نظام الروي « المتروح » الذي يشترك في إطاره السطر الأول مع السطر الثالث في روي واحد ، والسطر الثاني مع الرابع ، وهكذا ... ويتضح ذلك النظام في الأسطر التالية من قول محمد الفيتوري معبراً عن اندماجه بأتمته ، (من الرمل) :

لم تمت في أغاني وفي صدركِ كِلِمَةٌ
لم تقلها شفتائي
وعلى وجهك غيمه
لم تمزقها يداي
أنت يا من تهين الشمس في كل صباحٍ وعشيّةٍ
من دماي
لتنيري خطواتِ البشريّةِ
بخطاي

ولكن الشاعر لا يسير في قصيدته كلها على هذا النظام ، بل ينوع في رويّات المقطع الواحد سالكاً أنماطاً أخرى .

وإلى جانب نظام الروي « المتروح » ، يميل شعراء آخرون إلى نظام الروي المتوالي ، وفيه يلتزم الشاعر روياً موحداً في عددٍ من الأسطر المتتالية ، ثم ينتقل بعدها إلى روي

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٣ وكرر الإشارة إلى ذلك ص ١١٥ ومثله حين توفيق في : اتجاهات الشعر الحر ، ص ٤٠ - ٤١ .

ثان يتكرر في عدد آخر من الأسطر ، وهلم جرأ .. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر
السوداني جبلي عبد الرحمن في قصيدة (أوديب الذي لا يعيش) ، من الوافر :

متى يارفقة الكلمه

نجرّ الليل ، نصلبه على أجمه

متى يسري شباب النور في أعماقنا المرمه

نشمُّ حياتنا فجرأ ، ريباً مورق التسمه

وبين نظامي الروي المتراوح . والروي المتوالي ، يتفاوت الشعراء في استخدام
الروي والتنويع فيه ، في القصيدة الواحدة . من ذلك قول أحمد عبد المعطي حجازي
في المقطعين : الأول والثاني من قصيدة (البطل) . من الرجز :

لو كان فارسي مغامراً ، يلوح في الخيطر

يأتي إلينا . رافعاً في قمة الردى قوائم الحصان

يكرئ ، لا يفرئ . يقطف الرؤوس كالزهر

ويختفي عند انقشاع الموت في سحب الدخان

لما تغنيت به ، لما تحرك اللسان

وكيف لي ؟ وقد مضى بلا أثر

()

لو كان قد يسأ . حصانه القمر

وسيفه يد القضاء والقلدر

يأتي إلينا فجأة ، بلا أوان

ويختفي في اللامكان

لما تغنيت به . لما تحرك اللسان

لأنني وهبت شعري للبشر (١)

(١) ديوانه ٢٠٢ .

ونلاحظ أنه استخدم في هذين المقطعين جرسين اثنين (رويّين) هما الرء الساكنة ، والنون المسبوقة بحرف مد ، وسار فيهما أولاً على النظام المتراوح ، إلا أنه ما لبث أن خرج عنه . وقد التزم الشاعر هذين الجرسين في كل مقاطع القصيدة بعد ذلك ، لكن مع شيء من التلوين والتنويع في موضع كلٍ منهما من أسطر المقطع .



وقد يهجر الشاعر الروي ، فيرسل قصيدته متحررة من سلطانه ، كقول صلاح عبد الصبور من قصيدة (السلام) في ديوان (الناس في بلادي) ، من الكامل :

كنا على ظهر الطريق عصابةً من أشقياء
متعدّين كآله
بالكُتُب والأفكارِ والدخّانِ والزمنِ المقيتِ
طال الكلام ، مضى المساء لاجبةً ، طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالأنداء
ومشّت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

وترى نازك الملائكة أن إرسال هذه القطعة من دون رويّ أفقدها جمال الوقع وعلوّ النبرة ، فالرويّ - في رأيها - ركنٌ مهمّ في موسيقية الشعر « الحر » ، لأنه يحدث رنيناً ويثير في النفس أنغاماً وأصداءً ، وهو فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين السطر والسطر . والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصةً ، بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة (١) .

وفي معرض الموازنة تورد نازك أبياتاً لتزار القباني من قصيدة (طوق الياسمين) تفضلها على أبيات صلاح ، وهي :

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . وتستخدم نازك كلمة « التافية » ومرادها الروي ، كما تستخدم لفظ « الشطر » بدلا من « السطر الشعري » . ومن يرى رأيها حسن توفيق الذي ينهب إلى أن هجر الروي نهائياً يفقد القصيدة « عنصراً من عناصر الإيقاع الذي ينبغي أن يتوفر للشعر ، بنض النظر عن اختلاف درجاته وتنوعها » . اتجاهات الشعر الحر ٤٢ .

ولمحت طوقَ الياسمين
في الأرض مكثومَ الأنين
كالجثة البيضاء ... تدفعه جموعُ الراقصين
ويهمّ فارسك الجميلُ بأخذه فتُمانعين
وتقتهين . . .
« لا شيءٌ يستدعي الخناءك .. ذاك طوقُ الياسمين » .

وينبري عز الدين إسماعيل لنازك مخالفاً لها في رأيها ، فيقول :

« وعبارة المؤلفة : (فأين هي من قصيدة نزار قباني ..) تعني أنها تفضل قصيدة نزار ، لأن وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها في هذا كل المخالفة ، فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم إن علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد ... ومهما يكن من شيء فاني أحسّ ، خالصاً مخلصاً : أن أبيات صلاح أوقع موسيقيةً من أبيات نزار . رغم استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور » (١) .

وهو يرى أن المقطع (ين) الذي ينهي به نزار قوافيه ثقيل بطبعه ، والتكرار يزيده ثقلاً وسخفاً وإملاً ، لأنه ليس له « مبرر » نفسي .



ذلك أمر الروي في قصيدة التفعيلة ... وقد لاحظنا أن جمهرة الشعراء يحرصون على تسكين الروي في القصيدة غالباً ، فتأتي قوافيهم مقيدة .

أما القافية : فقد أصبح لها في الشعر صورتان :

١ - صورة قديمة : يمثلها الشعر التقليدي ذو الشطرين (٢) وهي نقطة الارتكاز الموسيقية ، لذلك تلزم بالوقوف وحده وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ . كما

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٦ ...

(٢) انظر التعريف بها ص ١٢٧ .

أنها تعتمد في إيجادها على الحصييلة اللغوية للشاعر ، ويرى عز الدين إسماعيل أن القافية في صورتها القديمة « تشلّ حركة التموج والتلوين الموسيقي في القصيدة شلاً » (١) .

ب - صورة حديثة (٢) : تتجسد في شعر التفعيلة . فقد خرجت حركة التجديد الشعري بتصور جديد للقافية يستبعد منها كل عوامل الرتوب ، ويجعل منها عنصراً موسيقياً فعلاً بحق .

القافية الحديثة نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقا الشطر نفسه وتنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر ، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية .. إنها كلمة يستدعيها السياقان : المعنوي والموسيقي ، للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

وليس ذلك فحسب ، بل إن القافية الحديثة تتيح للقارئ الوقوف والحركة معاً في آن واحد - على عكس القافية القديمة - وتحقق للشاعر مرونة الأداء وارتباط أبيات القصيدة - موسيقياً - ارتباطاً عضوياً .

فالقافية الحديثة إذن تضطلع بدور مهم في موسيقا القصيدة . ثم إن بينها وبين الروي وشيجة من القربى ، فهي تحاول أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي ، أو بعبارة أخرى : حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً قد يختلف من سطر إلى آخر ، وقد يتفق ، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية أنسب صوت أو كلمة ، ينتهي بها السطر الشعري ؛ بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي .

ومن هذا كله يتضح لنا أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراساً من القافية القديمة ، لذا كانت لها قيمتها الفنية .. إنها لا تعتمد على الحصييلة اللغوية بل تعتمد ، أساساً ، على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر ، فضلاً عن الحصييلة اللغوية . فهناك دائماً كلمة واحدة هي

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٤ .

(٢) اعتمادنا على كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل في توضيح الصورة الحديثة للقافية ومفهومها الفني : ٦٧ ،

١١٣ - ١٢٠ .

أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري ، وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة ، وليس في هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروي — ما يهديه للعثور عليها ، وإنما هناك السياق الموسيقي فحسب .

وطبيعي أن هذا التحديد للقافية لا يصبح إلا بالقياس إلى السطر الشعري . أما إذا كنا بازاء جُملة شعرية (١) فلا سبيل عندئذ البتة إلى البحث عن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري ، وإنما ترد هذه الوقفات حسب ما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يملئه الشعور . عند ذلك قد ترد الوقفات في نهاية السطر — دون التزام — كما ترد في أثناءه .

وهذه الوقفات الداخلية — التي تكون في الجملة الشعرية المؤلفة من أكثر من سطر — تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معاً . وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . ومع ذلك فقد حرص الشعراء — الذين يسلكون منهج الجملة الشعرية فيما ينظمون — على أن ينهوا ، غالباً ، آخر سطر في الجملة الشعرية — أي آخر هذه الجملة — بقافية وروي يتكرران في جملة شعرية أخرى . ولعلمهم لا يلجئون إلى هذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت إلى آخر لكي تحدث توازناً موسيقياً في القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا إلا عندما تطول الجملة الشعرية .. أما عندما تقصر فاننا سرعان ما نتمثل روح القصيدة القديم .

ومثل هذا الكلام لا يصدق على شعر نازك التفعيلي الذي تنتهي الوقفة فيه في آخر السطر ، دائماً . لذلك تراها حريصة على التمسك بالروي في قصائدها ، لكنه يأتي منوعاً وملوناً .. فليس في شعرها جملة شعرية أكثر من سطر واحد ، لأنها تنهيه دائماً بروي أو بما يُشعر بوجود روي .

ونخلص من كل ذلك إلى أن الاشتراك في التفعيلة والروي لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقا القصيدة — كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد —

(١) الجملة الشعرية بنية موسيقية ونفس واحد تمتد يشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ، لكن الجملة الشعرية تظل بنية موسيقية مكثفة بذاتها ، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم ، هي القصيدة . « الشعر العربي المعاصر ١٠٨ » .

وإنما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع ، سواء في حشو السطر ، أو في نهايته ، وفي علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية .



فاذا شئنا شاهداً على القافية بمفهومها الحديث عدنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور (السلام) (١) ، فعندئذ نجد أن أبياتها كلها مقفأة وإن لم تلتزم حرف روي في كل السطور ، وأن في نهاية كل سطر نقطة ارتكاز تتمثل في القافية ، غير أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة التي تلهينا عن أي نقط ارتكاز أخرى — وهذا عائد إلى ما فيها من لين وخفة — ففي داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة للقافية .

تأمل مثلاً نقط الارتكاز التالية وأنعم فيها النظر : (ظهر الطريق عصابة) — (متعذبين كآلهة) — (والزمن المقيت — طال الكلام) ؛ وعندئذ ستدرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة في كل الأبيات ، لا المتركة في نهاياتها .

وهذا هو الفرق بين القافية الجديدة والقافية القديمة التي هي نقطة الارتكاز الموسيقية في البيت ، والتي تجعلنا نتغافل عن أي بناء موسيقي داخل البيت ، لأننا مطمئنون عندئذ إلى أن نقطة الارتكاز في القافية سوف تعوض كل شيء .

وهذا مثال آخر تحققت فيه أنماط من القافية الداخلية ، إلى جانب الحرص على تناسق حروف الكلمات واتساقها موسيقياً ، فضلاً عن القافية الظاهرة التي تتمثل في حروف الروي . يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري من قصيدة (العقم) وهي إحدى قصائده الممتازة التي تبرز براعته في التركيز الدال ، والتلوين الموسيقي ، (من الكامل) :

نفس الطريق*

نفس البيوت يشدها جهد عميق*

نفس السكوت*

كنا نقول : غداً يموت وتستفيق

من كل دار*

(١) انظر ص ٢٢٧ .

أصوات أطفال صغار
يتدحرجون مع النهار على الطريق^١
وسيسخرون بأمسنا ، بنسائنا المتأففات^٢
بعيوننا المتجمدات بلا بريق^٣
لن يعرفوا ما الذكريات
لن يفهموا الدرب العتيق
وسيضحكون لأنهم لا يسألون
لم يضحكون(١)؟



بقيت قضية لا بد من الإشارة إليها ، تتعلق بموضوع القافية والروي : تلك هي ظاهر التدوير في الشعر التفعيلي . وقد كثرت هذه الظاهرة حتى عابتها نازك الملائكة التي ترى أن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بروي ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود روي . ومن خصائص التدوير أنه يقضي على الروي لأنه يتعارض معه تمام التعارض (٢) . والشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل « الشطر » وفق حاجته دون تدوير ، ولم يُعهد التدوير عند العرب إلا في الأبيات ذوات الشطرين ليصل بينهما ، كما أن شعر الشطر الواحد - أي المشطور - لدى العرب لا يدور آخره ، لاستقلال « الشطر » فيه ، والبيت يكون وحدة في شعر التفعيلة فكيف يبدأ « الشطر » التالي بجزء من كلمة (٣)؟

لهذا كله تمنع نازك التدوير في شعر التفعيلة منعاً تاماً ، وقد لاحظنا أنها تقيس ذلك

-
- (١) اتجاهات الشعر الحر ٤١ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ . وقد استخدمت نازك في عبارتها كلمة « القافية » وهي تريد حرف الروي ، فأبدلناه بها خوف الالتباس .
(٣) نفسه ٩٤ . ويلاحظ أن نازك تستخدم اصطلاح « الشطر » حيناً و « البيت » حيناً آخر ، وتعني بذلك ما يسمى بالسطر الشعري في القصيدة التفعيلية . وقد صبغت الإشارة إلى ذلك ، ص ٢٠٥

على العروض العربي وتنقاد إلى النون القطري . وهي تذكر مثلاً على التدوير قول جورج غانم ، (من المتقارب) :

لاهِتَفَ قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيقُ البعيدُ

« فالشطر الثاني انتهى بالقافية (يعود) ، وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيدُ) . على أن يجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي :

يعودُ	رعاة	صغار الـ	ترى يا
فعلولن	فعلُ	فعلولن	فعلولن

ومعنى ذلك أن القافية (البعيدُ) أصبحت تقابل كلمة (يعودُ) وبذلك ماتت القافية . وكان على الشاعر أن يضحى بواحدٍ من اثنين : القافية أو التدوير . ولسنا ندرى لماذا لم يقل مثلاً :

ترى يا صغار الرعاة يعودُ

رفيقي البعيدُ

وإذا كان يريد أن يجعل (يعودُ) قافية ، ويحسب أن الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاتته أن بداية الشطر التالي (الرفيق البعيدُ) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟ (١) .

وكلام نازك - في منع التدوير - صحيح إذا كان السطر الشعري في القصيدة الجديدة ينتهي بقافية أو كلمة (نهاية موسيقية) تتيح للقارئ الوقوف والحركة معاً (٢) وهو ما عليه شعر نازك نفسها - فعندئذ لا يصبح التدوير في نهاية السطر ؛ كقول نازك في قصيدة (نحن وجميلة) :

(١) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ .

(٢) انظر ص ٢٢٩ .

جميلةُ ! تبكين خلف المسافات ، خلف البلادِ
وترُخينَ شَعْرَكَ .. كَفَكَ .. دَمَعَكَ .. فوق الوسادِ
أتبكين أنت ؟ أتبكي جميله ؟
أما منحوركِ اللُّحونَ السَّخِيَّاتِ والأغنياتُ ؟
أما أطعموكِ حروفاً ؟ أما بذلوا الكلماتُ ؟
فقيمِ الدموعُ إذن يا جميله (١) ؟

أما إذا كنا بازاء ما يسمى بالجملة الشعرية (٢) ، فلا سبيل إلى مؤاخذه الشاعر على
التدوير ، لأن الجملة الشعرية تشمل أكثر من سطر ، فلا تكون الوقفة عندئذٍ في نهاية
السطر ، بل قد تكون في وسطه ، أو في وسط السطر التالي .

فالنتظر في هذا المقطع من قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) لمحمود درويش ،
(من الرمل) :

- ١ - صوتك الليلةَ
- ٢ - سكينٌ وجرح وضمادٌ
- ٣ - ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا
- ٤ - أين أهلي ؟
- ٥ - خرجوا من خيمة المنفى
- ٦ - وعادوا مرةً أخرى .. سبأيا (٣)

فالنظرة الأولى توحي بأن السطر الأول مدور مع الثاني ، وكذا الخامس مع السادس
لأن آخر كل سطرٍ يشترك مع أول السطر التالي بتفجيلة واحدة . لكن الحقيقة أن القافية
- أي النهاية الموسيقية التي يصح الوقوفُ: عندها - ليست في آخر السطر الأول ،
ولا الرابع ، وإنما هي في نهاية الثاني والسادس ، إذا راعينا حدود الجملة الشعرية .

(١) شجرة القمر ١٠٩ .
(٢) انظر ص ٢٣٠ .
(٣) ديوان الوطن المحتل ، جمع يوسف الخطيب ٢٦٣ .

وإليك الأسطر السابقة مرتبةً بحسب الجملة الشعرية مع تفعيلاتها :

صوتك الليالة سكينٌ وجرحٌ وضماذٌ

ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا

أين أهلي ؟

خرجوا من خيمة المنفى ، وعادوا مرةً أخرى سبايا



فاعلاتن فَعِلَاتن فاعلاتن فَعِلَاتن

فَعِلَاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن.

فَعِلَاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .



وقبل أن نَحْتَم كلامنا على الشعر الحديث وموسيقاه ، نحب أن نؤكد أن الجهد من هذا الشعر يتعلّى بمزايا جمّة ، لا سبيل إلى الوقوف عندها في هذا المقام ، بعد أن ورد الكثير منها متفرّقاً في الصحائف السابقة ، وبعد أن أتبع لهذا الشعر رؤوس ضخمة مهّدت السبيل ، وعبّدت المهّيع .

لكن هذه المزايا الجمّة لا ينبغي أن تحجب العيون عن بعض الحقائق ، وتصرفها عما في ذلك الشعر عامة – ولا سيما الشُّنَيانُ من نماذجه – من هَنَات ، وما عليه من ما أخذ ، وقف عندها الباحثون والنقاد ، بل اعترف بها المقدّمون من شعراء التفعيلة أنفسهم ، غير متحرّجين ، ولا مُجَمِّجين ، ولم نسمع عن أحدهم أنه اتخذ موقف الدفاع المطلق عن هذا الشعر مهما كان مستواه ، وأياً كانت درجته ، إذ لا يشفع لهذا الشعر ، ولا يكفي أن نشهد له بالجوّدة لمجرد أنه حديث فحسب ، وإلا ضاعت حقائق العلم ، ولم يعد للنقد البناء أيّ دورٍ فاعل ، أو فائدةٍ متوخّاة ، ولا يضرّ الشّادين من

الشعراء أن يُقِيلُوا من تجارب القمم ، ويتلمذوا للمهارة الصُّنْع (١) في هذا الفن ويلتقطوا الحكمة أتى وجلوها .

لذا سوف نقتصر في هذا الحيز على المآخذ العروضية ، لأنها هي التي تهمنا دون غيرها . وقد ألمنا ببعضها خلال النظرات العروضية ، ورأينا اتفاق الآراء في جانبٍ منها ، وتباين هذه الآراء في جانب آخر ، ولعلَّه الجانب الأكبر :

كالتدوير ، والمحافظة على الروي ، وعدد التفعيلات في السطر الشعري ، ومدى التصرف في هذه التفعيلات ، وتنوع الضرب في القصيدة الواحدة ، وتنوع التفعيلات في السطر ، والتباس مفهوم القافية بالروي .. الخ .

ونحبّ أن نضيف إلى تلك المآخذ - أو الظواهر إن شئت - عدداً آخر لم نجد له مكاناً مناسباً فيما سبق ، معتمدين في إيرادها على أصحاب هذا الفن أنفسهم (٢) . لأنهم هم القضاة الذين يُصدرون الحكم ، ويأتون بالقول الفصل في قضية كهذه . فمن ذلك :

١ - افتتار شعر التفعيلة أحياناً إلى الموسيقى المتزنة أو الناعمة . فأنت ترى أصحاب ههنا الشعر يرتكبون ما يهدم ألحانهم ويضعف موسيقا أشعارهم ، فيخرجون على الأذن العربية وما ترضاه هذه الأذن ، لا لأن العلم بالعروض ينقصهم ، وإنما لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم والنوق الموسيقي أقل مما ينبغي لهم ، فتخونهم الموسيقى ، ويتتج عن ذلك طابع السرد والنثرية « العادية » القريبة من لغة التخاطب ، والتي ترتبط بالنثر أكثر مما ترتبط بالشعر .

٢ - كثرة الأخطاء العروضية ، والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد التي اصطلح عليها أرباب هذا الشأن . والجدير بالملاحظة أن بعض شعرائنا إذا نظموا على البحور

(١) الصنع : جمع صناع ، بفتح الصاد ، وهو الماهر في عمله .

(٢) انظر « قضايا الشعر الماصر » ٢٨ - ٣٣ و « هذا الشعر الحديث » ١٣٨ وما بعدها . ومنهما اقتبسنا أكثر ما لخصناه من عيوب شعر التفعيلة ، وما في عروضه من شيات ، وأضفنا إلى ذلك ما هداانا إليه البحث والاستقراء ، وهو قليل على كل حال .

الخليلية الموروثة حاذروا الزلل ، ولكنهم ما إن يَحْتَمُونَ بظل شعر التفعيلة حتى يجلوا
متنفساً وتخونهم الأوزان ، فيبدو عثارهم جلياً ، وكأن مجاذبة القيد العروضي حلال هنا ،
وحرام هناك .

٣ - تبدو القصيدة التفعيلية الجديدة أحياناً وكأنها - لفرط تدفقها - لا تريد أن
تنتهي . وليس هناك ما هو أصعب من اختتام هذا النوع من القصائد ، وسبب ذلك انعدام
الوقفات الموسيقية ، وامتداد النفس في الجمل الشعرية .

٤ - وفي مقابل ذلك أيضاً نجد التشذيب المسرف الذي يتوقف عند الكلمة الواحدة ،
ويجعلها وحدها سطرأ شعرياً ، لا لشيء إلا لأن اللغة لم تطاوع الشاعر ، أو أنه لم يكلف
نفسه أيّ عناء شعري ، واكتفى بأن أطلق فعلاً أو اسماً لا يرتبط بأية قافية مع ما قبله
أو ما بعده ، وارتاح إلى أنه « شطر » كامل ، أو « بيت » شعري .

٥ - الحرص على تضمين الأغاني الشعبية والمقاطع الثرية - غير الشعرية -
فكل شاعر يسجل ذلك بلغة بلده الدارجة ، غير عابئ بما فيه من القول الناقل والفضول
التي لا طائل وراءها ، نخلوها من الفائدة حيناً وبعدها عن الفهم حيناً آخر ، بله أثرها
في « جمالية » القصيدة وحسن انسجامها لغةً ووزناً وموسيقياً .

ومن ذلك ما فعله الشاعر البحراني علوي الهاشمي في قصيدة (الطوفان) (١) التي
ضمنها « موالاً » كان أبوه يردده في آخر الليل :

نيران غدر الدهر تؤكد بكلي (٢) بحر

الناس في ظلّهنّ وربّعي في شمس وبحر

وعليّ سَكَنَ سيوف الماضيات وبحر

من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل

(١) ألقاها في مهرجان الشعر المباشر بسشق (ك : ١ : ١٩٧١) ونشرت في مجلة (الموقف الأدبي) - العدد
التاسع والمباشر من السنة الأولى ١٩٧٢ ص ٢٦١ . وانظر أيضاً قصيدة سميح القاسم (قصائد الموت
الكبير) في مجلة الآداب : حزيران ١٩٧١ .

(٢) يريد : توقد بقلبي . وتلفظ القاف في الموال كالجيم المصرية .

انكص (١) حبل الرجا منهم ، فلا له وصل
لا شك بالسيف أقطع رؤس الأعادي وصل
ولكنني في جزيرة ودار ما دارني بحر

٦ - تردّي شعر التضميلة ثياب الكتابة الثرية في شكل متسلسل كالنثر ، مع
الفصل بين كل مقطع وآخر بنحط مائل ، وإهمال علامات الترقيم ، كما فعل أدونيس في
قصيدة (هذا هو اسمي) التي نورد منها المثال التالي :

المحُ كَلِمَة

كلنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤ القيس هزّها والمعري طفلُها وانحنى تحتها الجُنَيْدُ
انحنى الحلاج والنّفري / روى المتنبّي أنّها الصوت والصدى / أنت مملوكٌ هي المالكُ /
انفصل عن مسارات خطاها تَضِعُ تُغْرَبُ تصرّ غولاً تصرّ مسلخاً / هي الحلمُ والحالمُ
وهي الملاكُ / ترسمُ الأمة فيها كبزرةٍ / عدّ إلى كهفك (٢)

٧ - حشو القصائد التفعيلية بما يبرأ الشعر العربي منه ، وما لا عهد له به من البدع
المختلفة ، ونذكر من ذلك أربعة أمور :

أ - إدخال الكلمات الأعجمية والتعابير الأجنبية ، والإسراف فيها
أحياناً ، مثل :

(التنكسي ، بارات ، الويسكي ، الفاشست ، الجربند ، كوكلوكس كلان ،
السمبا ، الهورا ، الباسو دوبيي ..) وكذلك أسماء المدن ، مثل : نيويورك ، أثينا ،
هايفونغ ..

ولم يتورع بعضهم عن كتابة تلك الكلمات أو التعابير بالحروف اللاتينية ،
كسميح القاسم الذي يستخدم علامة U.S.A. للرمز إلى أسلحة الدمار والاعتداء على
الشعوب . حتى أصبحت القصيدة الحديثة مزيجاً من العربية والأجنبية ، بل أشبه بتلك
الأغاني التي راجت أخيراً وأطلقوا عليها اسم (فرانكو - آراب) .

(١) يريد : انقص .

(٢) الآثار الكاملة . شعر أدونيس ، علي أحمد سعيد ، دار العودة - بيروت ١٩٧١ : ٢ / ٦٣٣ .

ب - استخدام الألفاظ العامية بكثرة ، مما يذكرنا بعصور الانحدار التي نأخذ على شعرائها هويتهم إلى هذا الدرّك ، فترى في شعر التفعيلة كلمات : البقشيش ، غنوة ، شلّة ، إسطى ... الخ .

ج - الإكثار مسن ذكر الأرقام ولا سيما تاريخ الحادثة ، فكأن القصيدة سجل لتدوين المذكرات ، كقول سميح القاسم في قصيدته (من مفكرة أيوب) :

٧ - ٥ - ٦٧

لا شيء جديد ..

١١ - ٥ - ٦٧

ضُمتني . (١)

د - كثرة استخدام الأحرف المعبّرة عن الأصوات ، وكان ذلك قد أصبح من المقومات الأساسية للقصيدة الناشئة في هذه الأيام فتجد أسطراً مثل :

- تك تك .. تك تك .. تك تك

- دُم دُم .. د .. د .. دُم

- ها . ها ها . هها ...

٨ - كثرة الضرورات الشعرية ، مما يجوز أو لا يجوز ، وإذا كان في الضرائر ما هو مقبول مألوف ، فإن منها ما هو مرفوض مردود ، مهما كان الدافع إليه مسوغاً ، فكيف إذا صدر عن ضعف في السليقة أو إصرار على الخطأ ، أو استهانة بأساليب العربية ، أو شطحة خيالية ؟ وهل فينا من يقبل من علوي الهاشمي أن يفكّ الإدغام في (يتفارر) . ويدخل أداة النداء (يا) على المعرّف بأل في قوله :

- اللود الزاحف مذعور

.. يتفارر ، يبحث عن جُحر يؤويه من الجزع

- هاتوا يا الجوعى أمتعة الرحيل

(١) ديوانه ١٨٤ .

هاتوا يا الفقراء

هاتوا أمتعة الرحيل^(١)

٩ - اقتصار الشعر الحديث بالضرورة على تفعيلات البحور الصافية الستة ، وهذا يضيق مجال الإبداع أمام الشاعر ، ويكسو شعره رتوباً مملأً ، وخصوصاً حين يريد الشاعر إطالة قصيدته .

ولقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بجزءاً شعرياً بوافيها ، ومجزؤها ، ومشطورها ، ومنهوكها . . ولا شك أن لهذه الفرج قيمتها في التنوع والتلوين ومسيرة مختلف أغراض الشاعر ، بحيث يصبح اقتصار الشعر التفعيلي على نصف العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

ولا يكفي ما تعاوره الشعراء من تجارب وليدة تستمد غداها من تنوع التفعيلة في السطر الشعري ، والتصرف في أشكالها تصرفاً مقبولاً أو غير مقبول .



وبعد :

لعلني استطعت أن أرصف بضع لبنات في توضيح البناء العروضي والموسيقى للقصيدة الحديثة ، من خلال النماذج التي عرضتها .

وعسانا نوقن بعد ذلك التطواف أن شعر التفعيلة لم يستو على سوقه بعد ليعجب الزراع نباته ، بحيث توضع له الأسس الثابتة والمقاييس الوطيدة . . فالأنماط الجديدة من هذا الشعر لا تزال تترى ، والمؤلفون يلهثون وهم يترაკضون خلف تلك النماذج ، ليلتقطوا ظاهرة من هنا ، ويستوا قانوناً هناك . . والخلاف بينهم على أشده : بل بينهم وبين الشعراء المجددين أنفسهم ، يستحسن أحدهم من أمر هذا الشعر ما يستقبحه غيره ، أو يستقبح ما يستجيده . . . حتى المصطلحات في عروض هذا الشعر لا تزال مترجحة ذات اليمين وذات الشمال ، وقد غم أمرها ، واستبهمت معالمها وصواها على كثير

(١) من قصيدته التي ألفها في مهرجان الشعر الماشر بدمشق . وقد سبق ذكرها .

من الباحثين والنقاد ، بله الشعراء الذين يقذفون بنظوماتهم التي يسير الاجتهاد في ركابها ، صواباً تارة ، وخطأ تارة أخرى .

ويجملو لقوم أن يتساءلوا : هل يكتب البقاء لهذه الموجة الجديدة ؟ أم هل يقدر لها أن تعيش طويلاً ؟

لقد ظلّ هذا التساؤل يتردد على الشفاه وشبّا الأقلام خلال العقدين الأخيرين ، ولا يفتأ يتكرر في طيات المناقشات المختلفة التي تُبعث بين حين وآخر ، وإن خفت حدتها في السنوات الأخيرة ، إذ بدأ هذا الشعر - في جملة - يدخل إلى القلوب ويجد من يستسيغه ، بعد أن كان فريق من الأدباء والشعراء يلقونه بعدم الرضا ، أو يقفون منه موقف العداء السافر ، ويتنبؤون له بالسقوط والذبول ولو بعد حين ، حتى إن بعضهم أخرجته من دائرة الشعر . وقد تفاوتت مواقف هؤلاء جميعاً في مدى تشدها (١) ، إلا أن عباس محمود العقاد كان أمرهم عوداً ، وأصلبهم مكسراً ؛ فقد رُمي به شعر التفعيلة ولقي منه الألاقي . حتى إن العقاد اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق سنة ١٩٦٠ متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي ، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب احتجاجاً على اشتراكهم في المهرجان ، وكان أن أذعن هؤلاء - ومنهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي - فألقوا قصائدهم بالطريقة التقليدية إجماداً للأزمة .

وأسرّها عبد المعطي في نفسه ، إذ كتب بعد ذلك قصيدة عمودية من البحر البسيط في الردّ على العقاد ، فيها شيء من التطاول على مكانته وقد دفعه إلى ذلك حماسته وإيمانه برسالة التجديد الشعري التي لم يستطع العقاد أن يقلرها حتى قدرها ، وقد بدأها بقوله :

من أيّ بحرٍ عصيّ الريح تطلبه
يا من يحدث في كلّ الأمور ، ولا
أقول فيك هجائي ، وهو أوله
إن كنت تبكي عليه ، نحن نكتبه
يكاد يحسّن أمراً أو يقسّر به
وأنت آخر مهجور وأنسبه (٢)

(١) نذكر منهم : شفيق جبري ، وبلوي الجبل ، وصالح جودة ، وعبد الباسط الصوني ، وسامي الكيال ...

(٢) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٤٣٤ .

سم تابع شعر التفعيلة مسيرته إلى اليوم ، حتى أتخمت رفوف المكتبات بدواوينه ومختاراته ، وأترعت الصحف والمجلات بنماذج منه وأنماط ، ولكن فيها الزبد والغناء ، وفيها أيضاً ما ينفخ الناس ويمكث في الأرض .

وطريف "حقاً أن نرى بعض أصحاب الشعر الجديد - من الذين حاولوا هذه التجربة أو أمعنوا فيها - يعتدلون في مواقفهم ، أو يعودون من منتصف الطريق :

فهذا نزار القباني يقول : « كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية .. هذه العبودية الملحنة التي تقول للبيت العربي : قف .. فيقف ، وتقطع خيوط الخيال العربي في روعة قفرته ، فيقع منقطع الأنفاس . أما الآن فقد جئت أعترف بفشلي ، لأني أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربية وتفضي على إرثنا » (١) .

وتلك هي نازك الملائكة - التي كانت تنافس السياب في زعامة « الشعر الحر » - تتنبأ لهذا الشعر بالارتداد ، وأن الشعراء سيعودون إلى الطريقة الموروثة في النظم . وقد جاء ديوانها الأخير « شجرة القمر » (٢) ليبرهن على أنها تفضل العودة إلى الأسلوب القديم ، فهو يضم ثلاثين قصيدة ، لم تنظم منها على شعر التفعيلة إلا إحدى عشرة فحسب .

تقول نازك في مقدمة هذا الديوان ، التي كتبتها في ٢٨ / ٣ / ١٩٦٧ :

« ولني لعل يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى ذلك أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » (٣) .

وتحقق هذه النبوءة نجوء في مطاوي المستقبل ، كما أن بقاء تلك الموجة الجديدة مرهون بتوافر المهويين من أعلام الشعر الحديث ...



(١) مجلة الآداب - عدد آب « أغسطس » ١٩٥٣ .

(٢) طبع ، أول مرة ، في بيروت - ك ٢ : ١٩٦٨ .

(٣) مقدمة شجرة القمر : ١٦ .

كشاف هجائي

للموضوعات ومصطلحات العروضية^(١)

- الأبتر = البتر .
الأبجر الخماسية ١٢٨ .
الأبجر السباعية ١٢٨ .
الأبجر الصافية ٢١٣ ، ٢٤٠ .
الأبجر الممتزجة (المزوجة) ١٢٨ ، ٢١٣ .
الأبجر المهملة (المولدة ، المحدثه) ١٨٧ ، ١٩٢ .
الإجازة ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأجزاء = التفعيلات .
الأخذ ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٤ .
أحرف القافية ١٣٩ .
الأرجوزة (ج : أراجيز) ٦٩ ، ٧٣ ، ١٩٧ ، ١٩٩ .
الأسباب = السبب .
الإسراف = الإصراف .
أسلوب الشطرين ٢٠٤ .
الإشباع (بحرف المدّ) ١٤ ، ٤٤ .
الإشباع (من حركات القافية) ١٤٦ ، ١٥٥ .
الإصراف (الإسراف) ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأصلم = الصلّم .
الإضمار ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١١٤ ، ١٢٩ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨١ .

(١) قد يتكرّر ذكر المادة في الصفحة غير مرّة ، فيرجى الانتباه إلى ذلك عند المراجعة

- الأعاريض = العروض .
الأعرج (من أنواع المواليا) ١٩٤ .
الاقضاء ١٥٨ .
الإقعاد ٤٩ ، ٩٣ ، ١٢٩ .
الإقواء ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
الإكفاء ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
ألف التأسيس = التأسيس .
أنواع القافية (صورها) ١٥٠ .
الأوتاد = التوتد .
الأوزان المولدة = ١٩٧ ، ٢٠٠ . (وانظر : الأبحر المهملّة ، والفنون المحدثّة) .
الإيطاء ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
الإيقاع ١٦٤ ، ١٦٥ .
البر ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ١٢٤ .
البحر (سبب تسميته) ١٢ .
البحور = الأبحر .
البحور الصافية ٢١٣ ، ٢٤٠ .
البحور المترجّة (المزوجة) ١٢٨ ، ٢١٣ .
البيسط (البحر) ٦٢ - ٦٨ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٤٣ ، ١٨٧ ، ١٩٤ ، ٢١٩ .
البند ٢٠٠ .
البيت (في الموشح والزجل) ١٩١ ، ١٩٢ .
البيت « التام » ١٢ ، ٢٠٥ .
البيت الشعري ٢٠٥ .
التأسيس ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥٥ .
التام (البحر) ١٢٧ .
التام (البيت) ١٢ .
التدوير (في الشعر التفعيلي) ١٣ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٦ . (وانظر : المدور) .
التدويل ٦٣ ، ٧٠ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٣ .

- الترفييل ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٣ .
- التسبيغ ٥١ ، ١٢٣ .
- التشعبيث ٤٤ ، ٥٢ ، ٨٦ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ٢١٧ .
- التصريح ٢٢ ، ٩٢ ، ١٢٩ .
- التضمين ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٢٢٢ .
- تعريف القافية ١٣٧ .
- التفعيلة ، التفعيلات (الأجزاء) ١٤ ، ١٢٦ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ .
- التقطيع ١٣ .
- التوجيه ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٦ .
- التوقية ٢٠٥ .
- الثرم (أو التلم) ٢١ ، ٢٦ ، ١٢٥ .
- الجزء = التفعيلة .
- الجملة الشعرية ٢٠٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ .
- الجملة الموسيقية ٢٠٥ .
- الجمسم ١٢٥ ، ١٢٦ .
- الحجازي ١٩٥ .
- حدود القافية ١٤٨ .
- الحدّ ، الحدّاء ، الحدّذ = الأحذ .
- الحذف ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
- الحدّو ١٤٦ ، ١٥٦ .
- حركات القافية ١٤٥ .
- الحشو ١٢ ، ١٢١ ، ٢١١ ، ٢١٣ .
- حروف القافية ١٣٩ .
- حمام الشعراء ٦٩ .
- الحُماق ١٩٥ .
- الحبب (المتدارك) ١١٣ .

الخَبَل ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٢٢ ،
١٨١

الخَبِين ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٧٠ ،
٧١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢١ ،
١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨١ .

الخَرْب ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ .

الخَرْجَة (في الموشح) ١٩٠ .

الخَرْم ٢١ ، ٢٦ ، ٥٧ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

الخروج ١٤٢ .

الخَزَل ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٨١ .

الخَزْم ١٢٥ .

الخفيف (البحر) ٤٣ - ٤٨ ، ٩٩ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٧ ، ١٨٨ ،
٢١٣ ، ٢١٧ ، ٢١٨ .

الدَّخِيل ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٥٥ .

الدوائر العروضية ١٨٧ - ١٨٨ ، ١٩٦ .

الدوبيت (الرباعي) ١٩٠ ، ١٩١ - ١٩٢ .

الدَّوْر (في الزجل ، والكان وكان) ١٩٢ ، ١٩٣ .

الرباعي = الدوبيت .

الرُّبَاعِي (من أنواع المواليتا) ١٩٤ .

الرجز (بحر) ٦٩ - ٧٥ ، ٩٣ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٤ ، ١٨٨ ،
٢١٣ ، ٢١٦ ، ٢١٧ .

الرَّدْف ٣٧ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥٥ . (وانظر :
المردوف) .

الرسّ ١٤٧ .

ركن الخيل (المتدارك) ١١٣ .

الرمّل (بحر) ٤٩ - ٥٥ ، ١٢٣ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٥ ، ١٨٨ ،
١٨٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

- الرويّ (ج رويّات) ١٣ ، ١٣٩ - ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ،
 ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٧٥ - ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ،
 ٢٢٤ - ٢٢٨ .
- الرويّ المتراوح ٢٢٥ ، ٢٢٦ .
- الرويّ المتوالي (المتعاقب) ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- الزجل ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .
- الزحاف ، الزحافات ١٢٠ - ١٢٦ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ - ٢٢١ .
- الزحاف الجاري مجرى العلسة ١٢٦ .
- الزحاف المزدوج ١٢٢ - ١٢٣ ، ١٨١ .
- الزحاف المفرد ١٢١ - ١٢٢ .
- زمر البحور ١٩ .
- السبب (ج : أسباب) ١٥ - ١٦ ، ١٢٣ .
- السبب الخفيف ١٥ .
- السبب الثقيل ١٥ .
- السيج ٧٣ ، ١٦٣ - ١٦٤ .
- السريع (البحر) ٧٨ - ٨٤ ، ٩٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ١٩٥ ، ٢١٣ ،
 ٢١٤ ، ٢١٦ .
- السطر ، السطر الشعري ٢٣٠ ، ٢٥٥ .
- السلسلة ١٩٠ ، ١٩٢ .
- السناد ١٥٣ ، ١٥٤ - ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- الشتّر ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ .
- الشطّر = المشطور .
- الشطّر (مصراع البيت) ١٢ ، ٢٠٥ .
- الشطّر يمنع في غير الرجز والسريع ١٢٧ .
- الشعر التعليمي ٦٩ ، ٧٢ .
- شعر التفعيلة ، الشعر التفعيلي ١٩٧ ، ٢٠٤ ... الخ
- الشعر التقليدي ٢٠٤ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ .
- الشعر التناظري ٢٠٤ .

- الشعر الجديد ٢٠٤ .
 الشعر الحديث ٢٠٤ .
 الشعر الحسّر ١٩٧ ، ٢٠٤ .
 الشعر الخليلي ٢٠٤ .
 الشعر ذو الشطرين ٢٠٤ ، ٢٢٨ .
 الشعر الطليق ٢٠٤ .
 الشعر العمودي ٢٠٤ .
 الشعر القرئض ١٩٠ ، ١٩٢ .
 الشعر الكلاسيكي ٢٠٤ .
 الشعر المختلف الأوزان والقوافي ٢٠٤ .
 الشعر المرسل ٢٠١ - ٢٠٣ ، ٢٠٤ .
 الشعر المطلق ٢٠٤ .
 الشعر المنثور ٢٠٤ .
 الشعر المنطلق ٢٠٤ .
 الشعر والنظم (الفرق بينهما) ١٨١ - ١٨٢ .
 الشقيق (المتدارك) ١١٣ .
 الشكل ٣٩ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ .
 الصدر (مصراع البيت) ١٢ .
 الصلم ٧٩ ، ١٢٤ .
 صور القافية (أنواعها) ١٥٠ .
 الضرائر الشعرية ١٣٠ - ١٣٣ ، ٢٣٩ .
 الضرب ، الأضرب ١٢ ، ١٢١ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٣ .
 ضرب الناقوس (المتدارك) ١١٣ .
 الضرورات الشعرية = الضرائر .
 الطويل (البحر) ٢٠ - ٢٤ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ،
 ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٣ ، ٢١٨ - ٢١٩ .
 الطسي ٤٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ،
 ٨٦ ، ٩٣ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٨١ .

- العَجْزُ (مصراع البيت) ١٢
العروض ، الأعراف ١١ ، ١٢ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩
العَصْبُ ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦
العَصْبُ ٣٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦
العَصَصُ ١٢٥ ، ١٢٦
العقل ٣٢ ، ٣٣ ، ١٢٢ ، ١٢٦ .
العلّة ، العلل ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٢٣ ، ١٢٥ — ١٢٩ ، ١٢٨ ، ١٢٩
العلة الجارية مجرى الزحاف ١٢٥ .
علم العروض ١١ .
علم القوافي ١٣٧ — ١٥٩ .
العميد (البحر) ١٨٩ .
عيوب القافية ١٥٣ — ١٥٩ ، ٢٢٢ .
عيوب كلمة الروي ١٥٦ — ١٥٨ .
. الفاصلة الصغرى ١٥
. الفاصلة الكبرى ١٥
. الفَرِيد (البحر) ١٨٩
الفنون السبعة = الفنون الشعرية الحديثة
الفنون الشعرية الحديثة ١٩٠ — ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠ .
. الفواصل ١٥
القافية ، القوافي ١٣ ، ١٣٧ — ١٥٩ ، ١٧٥ — ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٥ ، ٢٢٤ — ٢٣٥
. القافية الداخلية ٢٠٥
. القافية المتداخلة ٢٠٥
القافية المتروحة (المتقاطعة) ١٧٥ ، ٢٠٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦
. القافية المتعاقبة = القافية المتوالية .
القافية المتقاطعة : القافية المتروحة
القافية المتوالية (المتعاقبة) ١٧٥ ، ٢٠٥ ، ٢٢٥ — ٢٢٦
. القافية المسطحة ٢٠٥ .

- القافية المطلقة والمقيّدة ١٤٥ ، ١٥٠ .
- القبض ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
- القِسْمُ (مصراع البيت) ١٢ .
- القَصْرُ ٢١ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٤ .
- القَصْمُ ١٢٥ ، ١٢٦ .
- القصيدة ، القصيدة ١٢ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٩ ، ١٦٥ .
- القصيدة البيئية التركيب ٢٠٤ .
- القصيدة التقليدية ١٦٥ .
- قصيدة النثر ، القصيدة النثرية ٢٠٤ .
- قَطْرُ الميزاب (المتدارك) ١١٥ .
- القطّاع ٢٦ ، ٣٨ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٤ .
- ١٢٥ ، ٢١٧ .
- القطعة ١٢ ، ٧٣ . (وانظر : المقطوعة) .
- القطّاف ٣١ ، ٣٣ ، ١٢٤ .
- القُفْل (في الموشح) ١٩٠ ، ١٩١ .
- القوما ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .
- الكامل (البحر) ٣١ ، ٩٠ - ٩٨ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٦٧ :
- ١٨٧ ، ٢١٣ .
- الكان وكان ١٩٠ ، ١٩٣ .
- الكسّف (أو الكشف) ٥٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٢٤ .
- الكف ٢١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٢ .
- ١٢٣ ، ١٢٥ .
- لزوم مالا يلزم ١٦٦ ، ١٧٥ .
- المتشدّد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المتدارك (من حدود القافية) ١٤٩ .
- المتدارك (البحر) ١١٣ - ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢١٣ .
- الترادف ١٤٨ .
- المتراكيب ١٤٩

- المتَّسق (البحر المتدارك) ١١٣ .
- المتقارب (البحر) ٢٥ - ٣٠ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢١٣ .
- المتكاوس ١٤٩ .
- المتواتر ١٤٨ .
- المتوقر (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٦ .
- المتجث (البحر) ٨٥ - ٨٩ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ٢١٣ .
- البحري ١٤٥ .
- المجرّدة (القافية) ١٥٠ ، ١٥١ .
- المجزوء ، المجزوءات ١٢ ، ٣٧ ، ٦٩ ، ٨٥ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٢٣ ، ١٢٨ ، ١٢٧ .
- مجزوء البسيط ٦٣ - ٦٥ .
- مجزوء الخفيف ٤٥
- مجزوء الرجز ٧١ ، ٧١
- مجزوء الرمل ٥٠ - ٥٢ .
- مجزوء الطويل ٢٠ .
- مجزوء الكامل ٩٤ - ٩٥ .
- مجزوء المتدارك ١١٥ - ١١٦ .
- مجزوء المتقارب ٢٦ - ٢٧ .
- مجزوء الوافر ٣٢ - ٣٣ ، ١٠٤ .
- المحدث = المتدارك
- المخترع (المتدارك) ١١٣ .
- مخلع البسيط (المكبّول) ٦٤ .
- المخمّسات (من الشعر) ٢٠١ .
- المُنداخل (المُدوّر) ١٣ .
- المُدوّج (المُدوّر) ١٣ .
- المُدوّر ١٣ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٦ .
- المديد (البحر) ٣٧ - ٤٢ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٧ ، ١٨٨ .

- المذال ، المذيل = التذيل .
- المربعات (من الشعر) ٢٠١ .
- المردف، المردوف ٢١ ، ٢٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٨٠ ، ٩٤ ، ١٩٢ . (وانظر : الردف)
- المردوفة (القافية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ .
- مرفقل = الترفيل .
- المزدوجة (الأرجوزة) ٧٣ .
- المسبغ = التسبيغ .
- المستطيل (للبحر) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٥ .
- المسدس (من الأبيات أو البحور) ٣٧ .
- المشطور ١٢ ، ١٢٧ ، ١٨٦ . (وانظر : الشطر) .
- مشطور الرجز ٦٩ ، ٧١ ، ٧٣ ، ١٢٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ .
- مشطور السريع ٨٠ - ٨١ ، ١٢٧ .
- مشطور المديد الثمن (التام) ٥١ .
- المشعث = التشعث .
- المصراع ١٢ .
- المصرع ٢٢ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٧٣ ، ٩٢ ، ١٢٩
- مصطلحات العروض ١٢٦ .
- المضارع (البحر) ٨٦ ، ٩٩ - ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المضمّر = الإضممار .
- المطرّد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المُطلّقة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ .
- المعاقبة ١٠٠ ، ١٠٩ .
- المعتمد (البحر) ١٨٩ .
- المقتضب (البحر) ٨٦ ، ١٠٨ - ١١٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ .
- المقطّع ٢٠٥ .
- المقطّع ٧٣ .

- المقطوع ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٢ . (وانظر : القطع) .
المقطوعة ٧٣ . (وانظر : القطعة) .
المُقَعَّد ٩٣ . (وانظر : الإقعاد) .
المقيَّدة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
المكبول (مغلَّع البسيط) ٦٤ .
الامتدَّ (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ .
المنسرح (البحر) ٥٦ - ٦١ ، ٩٩ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ .
المنسرد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
المنهوك ١٣ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
منهوك الرجز ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ .
منهوك المنسرح ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
الموَال ١٩٤ .
الموَالِيَا ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .
المؤسَّسة (القافية) ١٥٠ - ١٥٢ .
الموشح ١٩٠ - ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ .
الموصولة (القافية) ١٥٠ .
التنفة ١٢ .
النظم غير المقفَى (الشعر المرسل) ٢٠١ - ٢٠٣ .
النظم والشعر ١٨١ - ١٨٢ .
التعماني (من أنواع الموَالِيَا) ١٩٤ .
التفَاذ ١٤٦ .
التقصص ٣٢ ، ٣٣ ، ١٢٣ ، ١٢٦ .
نُقْط الارتكاز ٢٠٥ .
نقلُ التفعيلة إلى تفعيلة أخرى ١٢٦ .
النهْكَ = المنهوك .

الهِزَج (بحر) ١٠٢ - ١٠٥ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢٠٠ ، ٢١٣

- الرافر (البحر) ٣١ - ٣٦ ، ٩٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٧ ،
 . ١٨٩ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ .
- الرتد ، الأوتاد ١٥ ، ٨٦ ، ١٢٣ ، ١٢٥ .
- الرتد المجموع ١٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
- الرتد المفروق ١٥ ، ٤٣ ، ٨٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٢٤ .
- وحدة التفعيلة ٢٠٨ - ٢٢١ .
- الوحدة الموسيقية ٢٠٥ .
- الوزن ١٢ ، ١٣ ، ١٦٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ .
- الوسيم (البحر) ١٨٩ .
- الوصل (من أحرف القافية) ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
- الوقف ٩٢ ، ٩٥ ، ١٢١ ، ١٢٢ .
- الوقف ٥٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٢٤ .
- اليتم (البيت) ١٢ .



المصنّعون والمراجع

- ١ - اتجاه الشعر الحر
- ٢ - اتجاهات الشعر الحر
- ٣ - إحياء العروض
- ٤ - الأدب العالمي في مصر
- ٥ - أشنات مجتمعات في اللغة والأدب
- ٦ - أوزان الشعر وقوافيه
- ٧ - تاريخ آداب العرب
- ٨ - تبسيط العروض
- ٩ - تمهيد العروض
- ١٠ - توضيح العروض
- ١١ - حاشية اللمنهوري على متن الكافي
- ١٢ - حركات التجديد في موسيقا الشعر..
- ١٣ - الرسالة الشافية
- ١٤ - سحر الشعر
- ١٥ - شرح تحفة الخليل
- ١٦ - شرح القصيدة الجزرجية (بهاشم العيون الفاخرة): زكريا الأنصاري - مصر ١٣٠٣هـ
- ١٧ - الشعر العربي المعاصر
- ١٨ - الشعراء وإنشاد الشعر
- ١٩ - العروض والقافية
- صبري الأشتر (ألمية جامعية) .
- حسن توفيق - القاهرة ١٩٧٠ م
- عز الدين التنوخي - دمشق ١٩٤٦ م
- أحمد صادق الجمّال - القاهرة ١٩٦٦ م
- عباس محمود العقاد - القاهرة ١٩٦٣ م
- جميل سلطان - دمشق ١٩٣٧ م
- مصطفى صادق الرافعي - القاهرة ١٩٥٤ م
- عمر يحيى ، شوقي كيلافي - دمشق ١٩٤٩ م
- طاهر الجزائري - دمشق ١٣٠٤هـ
- إميل عبيد - حلب ١٩٥٢ م
- مصر ١٣٥٣هـ
- موريه (ت. سعد مصلوح) - القاهرة ١٩٦٩ م
- بكري رجب - حلب ١٣٧٨هـ
- رفائيل بطي - مصر ١٩٢٢ م
- عبد الحميد الراضي - بغداد ١٩٦٨ م
- عز الدين إسماعيل - القاهرة ١٩٦٧ م
- علي الجندي - القاهرة ١٩٦٩ م
- عبد الرحمن السيد - القاهرة (بلا تاريخ)

- ٢٠ - العروض الواضح
٢١ - العقد الفريد (ج ٥)
٢٢ - علم الإنشاء والعروض
٢٣ - علم العروض والقافية
٢٤ - العيون الفاخرة الغامزة
٢٥ - في شعر النكبة
٢٦ - قضايا الشعر المعاصر
٢٧ - قضية الشعر الجديد
٢٨ - القول الوافي في العروض والقوافي
٢٩ - كتاب القوافي
٣٠ - كفيل البيان والشعر
٣١ - اللغة الشاعرة
٣٢ - المستظرف في كل فن مستظرف
٣٣ - معالم العروض
٣٤ - المعيار في أوزان الأشعار
٣٥ - مقدمة إلياذة هوميروس
٣٦ - موسيقا الشعر
٣٧ - موسيقا الشعر العربي
٣٨ - الموشح : مأخذ العلماء على الشعراء
٣٩ - ميزان الذهب
٤٠ - النبذة البهية في المطالب الشعرية
- ممدوح حقي - بيروت ١٩٦٤ م
ابن عبد ربه - القاهرة ١٩٦٥ م
لويس شيخو - بيروت ، الطبعة الثانية
عبد العزيز عتيق - بيروت ١٩٦٩ م
الدمامي - مصر ١٣٠٣ هـ
صالح الأشر - دمشق ١٩٦٠ م
نازك الملائكة - بيروت ١٩٦٢ م
محمد التويهي - بيروت ١٩٧١ م
سعيد زهور عدي - حماة ١٩٢٩ م
أبو يعلى التنوخي - بيروت ١٩٧٠ م
ادوار مرقص - اللاذقية ١٩٣٤ م
عباس محمود العقاد - القاهرة (بلا تاريخ)
الأبشيهي - القاهرة ١٩٥٣ م
أحمد راتب النفاخ - دمشق ١٩٥٤ م
أيو بكر بن السراج - بيروت ١٩٦٨ م
سليمان البستاني (الطبعة المصورة) ،
إبراهيم أنيس - القاهرة ١٩٦٥ م
شكري محمد عياد - القاهرة ١٩٦٨ م
المرزباني - القاهرة ١٩٦٥ م
أحمد الهاشمي - مصر ١٩٦٦ م
محمد فخري - مصر ١٣٠٧ هـ

- ٤١ - النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال - القاهرة ١٩٦٤ م
- ٤٢ - نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي ناصيف اليازجي - بيروت ١٨٨٥ م
- ٤٣ - هذا الشعر الحديث أحمد سليمان الأحمد - دمشق ١٩٧٤ م
- ٤٤ - الوافي في العروض والقوافي الخطيب التبريزي - حلب ١٩٧٠ م



الفهرس

٥	تقديم وتعريف
	علم العروض
١١	تسمية العروض
١١	أهمية العروض وضرورته
١٢	مصطلحات عروضية
١٣	التقطيع وشروطه
١٤	الأجزاء (التفعيلات)
	البحور الشعرية
١٩	زمر البحور
٢٠	البحر الطويل
٢٥	البحر المتقارب
٣١	البحر الوافر
٣٧	البحر المديد
٤٣	البحر الخفيف
٤٩	بحر الرمل
٥٦	البحر المنسرح
٦٢	البحر البسيط
٦٩	بحر الرجز
٧٨	البحر السريع

٨٥	البحر المجتث
٩٠	البحر الكامل
٩٩	البحر المضارع
١٠٢	بحر المزج
١٠٨	البحر المقتضب
١١٣	البحر المتدارك
١٢٠	الزحافات والعلل
١٢٧	فوائد عروضية
١٣٠	الضرائر الشعرية

علم القوافي

١٣٧	علم القوافي
١٣٧	القافية
١٣٩	جروف القافية
١٤٥	حركات القافية
١٤٨	حدود القافية
١٥٠	أنواع القافية
١٥٣	عيوب القافية

موسيقا الشعر العربي مظاهرها وجوانب التجديد فيها

١٦٣	١ - موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية
١٦٣	- مقدمة
١٦٤	- الإيقاع والوزن

١٦٧	– أركان الموسيقى الشعرية
١٧٩	– تعريف الشعر وبيان أركانه وعناصره
١٨٥	٢ – التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المحدثين
١٨٥	– مقدمة
١٨٧	– الأبحر المهملة
١٩٠	– الفنون الشعرية المحدثه
١٩٧	٣ – التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المعاصرين
١٩٧	– في إطار البحث
٢٠٧	– نظرات عروضية في الشعر العربي الحديث وموسيقاه
٢٤٠	الخاتمة
٢٤٣	كشاف هجائي للموضوعات والمصطلحات العروضية
٢٥٥	المصادر والمراجع
٢٥٩	الفهرس

من مؤلفات طاهب الكتاب

- | | |
|---------------------------|----------------------------------------------|
| حلب : ١٩٧٠، ١٩٧٥، ١٩٧٩ | ١ - سفينة الشعراء |
| حلب - القاهرة ١٩٦٩/١٩٧٣ | ٢ - صفة الصفوة - لابن الجوزي (تحقيق) |
| بيروت : ١٩٧٩ | ٣ - مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري |
| كلية الآداب بحلب : ١٩٨١ | ٤ - منتخبات من كتابي الحيوان والأماي |
| كلية الآداب بحلب : ١٩٨١ | ٥ - موسيقا الشعر العربي |
| كلية الآداب بحلب : ١٩٨١ | ٦ - محاضرات في الأدب العثماني |
| بالاشتراك : | |
| حلب : ١٩٦٣ | ٧ - المعين في الأدب العربي الحديث |
| حلب : ١٩٦٣ | ٨ - المعين في النحو والصرف |
| حلب : ١٩٦٤ | ٩ - المعين في الدراسة الأدبية |
| بيروت : ١٩٦٨ | ١٠ - المنهل من علوم العربية |
| وزارة التربية - دمشق ١٩٦٨ | ١١ - القواعد - للثاني الإعدادي |
| وزارة التربية - دمشق ١٩٦٩ | ١٢ - الموسيقى الأعمى - للثالث الإعدادي |
| حلب ١٩٧٨ ، ١٩٨٠ | ١٣ - دروس في اللغة العربية |
| كلية الآداب بحلب ١٩٧٩ | ١٤ - الأغراض الشعرية عند الأخطل |
| كلية الآداب بحلب ١٩٨٢ | ١٥ - دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (١) |
| كلية الآداب بحلب ١٩٨٢ | ١٦ - دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (٢) |
| دمشق ١٩٨١ / ١٩٨٢ | ١٧ - سيرة ابن سينا |
| حلب ١٩٧٩ / ١٩٨٢ | ١٨ - المغرب - للمطرزي « معجم لغوي » (تحقيق) |





